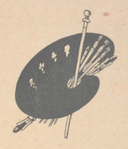

ШКОЛА
РИСОВАНІЯ
ЖИВОПИСИ
И ПРИКЛАДНОГО
ИСКУССТВА
ИСКУССТВО
ДЛЯ ВСѢХЪ
ИЗД. Т-ВО „БЛАГО"
ПЕТРОГРАДЪ
НИКОЛАЕВСКАЯ 44

Н. Бебіева

Школа
Рисованія, живописи
и
прикладного искусства
Искусство для всѣхъ



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛѢСОВОГО,
при участіи: И. Е. РѢПИНА, проф. Д. I. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА, В. А. ЛЕПИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ѳ. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 1

Книгоиздательство „БЛАГО"
Петроградъ

Оглавленіе 1-го тома

Цифры *вверху* страницъ указываютъ нумерацію каждаго отдѣльнаго курса.
Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

	Стр. (низъ)
Предисловіе	III — IV
Элементарное рисованіе. *А. Г. Новиковъ.*	1 — 48
Отмывка тушью. *В. А. Лепикашъ.*	49 — 64
Философскіе этюды. *Вадимъ Лѣсовой.*	65 — 80
Очерки по исторіи живописи. *Б. Ө. Шлецеръ.*	81 — 96

Въ слѣдующемъ томѣ продолжаются тѣ же курсы и прибавляется курсъ *Наблюдательной перспективы.*



Типографія «БЛАГО»
Петроградъ, Сайкинъ пер. 13, с. д.
Тел. 626-49

Предисловіе.

«Учитель изъ учителей, единственный непогрѣшимый, единственный превосходный, это—сама природа, вѣрнѣе—это даже вообще *единственный* учитель, ибо художникъ, у котораго вы учитесь, не имѣетъ иной цѣли, какъ передать вамъ тѣ наставленія, которыя онъ отъ нея получаетъ; онъ, въ сущности,—*репетиторъ*, а не учитель».

Эти прекрасныя строки, написанныя шестьдесятъ лѣтъ назадъ женевскимъ художникомъ Тёпферомъ, превосходно характеризуютъ тѣ отношенія, которыя мы желали бы установить съ нашими читателями. Предлагая имъ настоящее руководство, мы не хотѣли бы, чтобы они смотрѣли на него, какъ на собраніе непреложныхъ заповѣдей, мы не хотѣли бы стѣснять свободу своихъ учениковъ, мѣшать проявленію ихъ самостоятельности и насиловать ихъ природныя склонности. Напротивъ, мы считаемъ необходимымъ подчеркнуть съ самаго же начала, что при обученіи рисованію *самостоятельная работа* ученика играетъ первостепенную роль; при отсутствіи ея вы не достигаете никакихъ положительныхъ результатовъ, даже подъ руководствомъ самаго лучшаго учителя. Заранѣе можно предсказать, что очень мало будетъ толку, если вы, прочтя напечатанныя здѣсь статьи и исполнивъ указанныя упражненія, сложите затѣмъ свои кисти и карандаши и станете спокойно ожидать полученія слѣдующаго тома, чтобы продѣлать съ нимъ ту же самую процедуру.

Нѣтъ, каждое такое упражненіе слѣдуетъ выполнить нѣсколько, быть можетъ, много разъ, пока вамъ не покажется, что вы достигли того предѣла, выше котораго вы не въ состояніи подняться. Упражненіе въ рисованіи требуетъ къ себѣ иного отношенія, чѣмъ, напр., математическая задача, которую достаточно рѣшить одинъ разъ, чтобы стало безполезно къ ней вторично возвращаться. Задачу по рисованію мало исполнить, надо еще исполнить ее *хорошо*, а это достигается лишь многократнымъ повторнымъ упражненіемъ.

Далѣе, указанныя нами упражненія являются, съ нашей точки зрѣнія, лишь *вѣхами*, намѣчающими тотъ путь, по которому должна итти самостоятельная работа ученика. Пусть каждый заполнитъ промежутки между этими вѣхами по собственному усмотрѣнію. Нѣтъ ничего легче, въ самомъ дѣлѣ, какъ прибавить къ десяткамъ нашихъ упражненій сотни другихъ, имъ подобныхъ. Если мы предлагаемъ, напр., въ видѣ первоначальнаго упражненія нарисовать квадратъ, а въ немъ ромбъ то никто не мѣшаетъ ученику замѣнить этотъ ромбъ треугольникомъ, кругомъ, звѣздой и другими фигурами; если мы показываемъ ему существованіе «блика»

на примѣрѣ кастрюли или кувшина, то это не значить, что ученикъ не долженъ пользоваться въ своей работѣ другими моделями съ блестящей поверхностью, какія окажутся подъ рукой. Напротивъ, чѣмъ больше онъ будетъ разнообразить и варьировать наши упражненія, тѣмъ лучше.

И еще въ одномъ отношеніи мы не хотѣли бы стѣснить самостоятельность ученика и помѣшать свободному проявленію его личности: когда говорятъ о Маковскихъ или о И. Е. Рѣпинѣ, то возникаетъ представленіе объ опредѣленномъ художественномъ «направленіи», объ опредѣленной «школѣ», характеризующейся своеобразными чертами, особыми взглядами на искусство, особымъ отношеніемъ къ природѣ и т. д. Однако, наше выступленіе здѣсь, на страницахъ «Искусства для всѣхъ», не должно быть понято, какъ выступленіе опредѣленнаго «лагеря». Въ предѣлахъ даннаго изданія мы—«безпартійны» и никого не хотимъ обращать непремѣнно въ свою вѣру. Наша задача заключается не въ томъ, чтобы создавать художниковъ того или иного направленія. Нѣтъ, мы хотимъ лишь поднять, насколько намъ окажется по силамъ, уровень художественной *грамотности,* мы учимъ *азбукѣ* искусства, а въ этой области не можетъ быть рѣчи о «направленіяхъ», подобно тому, какъ не бываетъ «литературныхъ теченій» въ области русской грамматики.

Этой областью художественной грамматики мы и ограничиваемъ сферу своего вліянія на учениковъ.

А дальше пусть каждый ищетъ учителя въ своемъ собственномъ сердцѣ и идетъ той дорогой, которую укажетъ ему свободное влеченіе. —

Вадимъ Лѣсовой.

■ ■ ■

ЭЛЕМЕНТАРНОЕ РИСОВАНІЕ.

А. Г. Новиковъ.

РИСОВАНІЕ, КАКЪ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРЕДМЕТЪ.

Приступая къ изложенію принциповъ элементарнаго рисованія, необходимо указать на существующій неправильный взглядъ на преподаваніе рисованія, какъ предмета, не имѣющаго общеобразовательнаго значенія. Нужно, къ сожалѣнію, отмѣтить, что подобный взглядъ существуетъ до сихъ поръ не только въ широкихъ кругахъ общества, но и среди многихъ преподавателей, которые убѣждены въ томъ, что не всякаго можно научить рисовать, что рисованіе дается людямъ исключительно способнымъ или талантливымъ. Кто станетъ отрицать, что люди, имѣющіе особыя способности, всегда идутъ дальше въ своемъ развитіи, чѣмъ такъ называемые обыкновенные смертные? Но почему мы должны предоставить занятіе рисованіемъ только людямъ способнымъ и талантливымъ, которые впослѣдствіи станутъ знаменитыми художниками? Если логически разсуждать, то мы должны были бы въ такомъ случаѣ отказаться и отъ изученія русскаго языка, математики, исторіи и т. д., предоставивъ это занятіе только людямъ талантливымъ, которые могутъ быть впослѣдствіи поэтами, литераторами. Тѣмъ не менѣе, такого отношенія къ этимъ предметамъ не существуетъ. Писать по-русски должны всѣ, равно какъ и изучать математику, исторію и пр. Когда дѣло идетъ объ изученіи этихъ предметовъ, то о дарованіяхъ не находятъ нужнымъ спрашивать, а по рисованію съ первыхъ шаговъ ищутъ таланта и способностей. Между тѣмъ, существуетъ большая связь между преподаваніемъ рисованія и, напр., математики; первое—въ мірѣ чувственномъ, вторая—въ мірѣ умственномъ заставляютъ ученика познавать измѣренія и пространственныя отношенія. Опредѣляемое такимъ образомъ рисованіе для всѣхъ, въ особенности для занимающихся ремеслами, составляетъ существенную часть образованія.

Безспорно, нельзя изъ каждаго сдѣлать большого художника, такъ же какъ изученіе русскаго языка и другихъ предметовъ не всѣхъ дѣлаетъ литераторами. Если, тѣмъ не менѣе, всѣ образованные люди пишутъ грамотно, связно излагаютъ свои мысли, рѣшаютъ математическія задачи, то почему же нельзя научиться грамотно рисовать? Если мы присмотримся къ жизни ребенка, то увидимъ, что попытка что-либо нарисовать является у него раньше, чѣмъ писать. Ребенокъ видитъ окружающіе предметы, ихъ форму, и у него тотчасъ же является желаніе изобразить свою игрушку или какое-нибудь животное на бумагѣ. Слѣдовательно, желаніе рисовать,

т.-е. передавать видимые образы на бумагѣ, есть черта, присущая каждому, а тѣмъ болѣе ребенку. Остается только систематическими упражненіями развивать и совершенствовать природную особенность человѣка, а не внушать ему, что у него нѣтъ таланта и способностей. Задача элементарнаго рисованія въ томъ и состоитъ, чтобы дать возможность каждому желающему научиться грамотно передавать графически на бумагѣ видимые предметы. Для достиженія этой цѣли необходимо прежде всего развивать глазомѣръ, упражнять руку, художественную память и впечатлительность. Какимъ же образомъ развить эти способности? Можно ли достигнуть этого, рисуя, что попало, въ какомъ бы то ни было положеніи, безъ всякаго метода и порядка? Разумѣется нѣтъ. Само собою понятно, что занятія рисованіемъ должны слѣдовать строго выработанной системѣ. Мы опишемъ дальше постепенныя упражненія, скорѣй и вѣрнѣе ведущія къ цѣли. Въ каждой наукѣ самый правильный путь къ достиженію положительнаго результата—послѣдовательное распредѣленіе учебнаго матеріала, чтобы переходъ отъ легкаго къ болѣе трудному совершался не сразу, а постепенно и незамѣтно. Такая послѣдовательность необходима потому, что всякій начинающій рисовать, при столкновеніи съ непосильной задачей, падаетъ духомъ и даже совершенно бросаетъ рисованіе, ссылаясь на отсутствіе способностей. Нисколько не желая, чтобы съ кѣмъ-либо изъ нашихъ читателей случилась подобная непріятность, мы начинаемъ съ самыхъ простыхъ, ни для кого не затруднительныхъ упражненій. Путь, по которому мы пойдемъ, имѣетъ много сходства съ обученіемъ грамотѣ. Дѣйствительно, при чтеніи начинаютъ прежде всего изучать буквы. Въ рисованіи также слѣдуетъ начать съ опредѣленія линій и фигуръ. Линіи—тѣ же буквы рисованія. При чтеніи изъ буквъ образуются слоги,—также изъ разныхъ линій составляются цѣлые рисунки. Приступая къ послѣдовательной разработкѣ элементарнаго курса рисованія, необходимо указать на ту огромную роль, которую играютъ плоскія формы въ прикладномъ искусствѣ. Вотъ почему лицамъ, желающимъ посвятить себя изученію рисунка и композиціи въ примѣненіи его къ прикладному искусству, нельзя ограничиваться исполненіемъ малаго количества плоскихъ таблицъ для того, чтобы скорѣе перейти къ рисованію предметовъ о трехъ измѣреніяхъ; напротивъ, необходимо удѣлить этому курсу достаточное количество времени и прорисовать какъ можно больше вариантовъ на всѣ элементарныя формы плоскаго орнамента. Такими упражненіями пріобрѣтается плавная красивая линія, что въ прикладномъ искусствѣ играетъ первостепенную роль. Что же касается лицъ, преслѣдующихъ въ рисованіи цѣль чисто эстетическую, то они могутъ ограничиваться, въ зависимости отъ успѣха, одними только болѣе характерными переходными формами.

МАТЕРІАЛЫ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ.

Принадлежностями для рисованія на первыхъ порахъ служатъ: карандашъ № 2 Фабера или Карнацъ, мягкая резина «слонъ», бумага «александрійская», «слоновая» или мундштучная дешевая. Бумагу слѣдуетъ разрѣзать на размѣръ листа писчей бумаги. Рисунокъ, по возможности бо́льшаго размѣра, размѣщать такъ, чтобы онъ находился посрединѣ бумаги (большого размѣра). Избѣгать всякихъ механическихъ мѣрокъ рисовать все на глазъ и въ такомъ порядкѣ, какъ показано на каждомъ рисункѣ.

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ.

№ 1.

Начинающій рисовать долженъ пріучить свою руку къ свободнымъ движеніямъ въ разныхъ направленіяхъ. Это достигается проведеніемъ линій. Упражненіе это ведется такимъ образомъ. Карандашемъ легко намѣчаютъ двѣ точки, на извѣстномъ разстояніи одну отъ другой, въ горизонтальномъ направленіи. Затѣмъ, держа карандашъ *надъ* бумагой, отъ лѣвой руки къ правой дѣлаютъ въ воздухѣ движеніе нѣсколько разъ до тѣхъ поръ, пока это движеніе не будетъ соотвѣтствовать прямой линіи. Если мы увѣрены въ томъ, что наше направленіе прямое, то опускаемъ карандашъ на бумагу и соединяемъ обѣ точки, проводя, опять-таки, отъ лѣвой руки къ правой тонкую линію нѣсколько разъ по одному и тому же мѣсту.

Во время рисованія бумагу надо держать въ одномъ положеніи, чтобы она не поворачивалась. Можно даже прикрѣпить ее кнопками къ какой-либо гладкой доскѣ или къ столу.

Такое упражненіе слѣдуетъ повторять до тѣхъ поръ, пока линія не будетъ прямой съ перваго раза. Проведенная линія должна быть шероховатая, а не гладкая (см. таблицы на стр. 12 и слѣдующихъ). Шероховатость линіи зависитъ отъ степени нажима карандаша: если нажимать сильно, то линія получается гладкая, чертежная, если же вести карандашъ легко, то линія будетъ шероховатая.

Слѣдующимъ вашимъ упражненіемъ будетъ проведеніе нѣсколькихъ прямыхъ линій, параллельныхъ между собой. Способъ проведенія параллельныхъ такой же, какъ и въ первомъ случаѣ, т.-е. отъ лѣвой руки къ правой. При этомъ нужно стараться, чтобы проводимыя линіи находились на одинаковомъ разстояніи одна отъ другой.

Пріучивъ руки къ проведенію прямыхъ линій въ горизонтальномъ направленіи, переходятъ къ проведенію вертикальныхъ линій.

Такимъ образомъ слѣдуетъ прорисовать всѣ линіи, изображенныя на таблицѣ 1-й, и запомнить ихъ названія.

Какъ видимъ, упражненіе это чрезвычайно просто и, надо отдать ему справедливость, не особенно весело. Тѣмъ не менѣе, пренебрегать имъ не слѣдуетъ, такъ какъ оно имѣетъ цѣлью развитіе *ловкости и увѣренности руки,* необходимыхъ для исполненія болѣе сложныхъ рисунковъ. Когда вы почувствуете, что эта ловкость и увѣренность вами достигнуты, когда карандашъ будетъ легко и свободно двигаться въ разныхъ направленіяхъ по бумагѣ, вполнѣ повинуясь вашей волѣ,—перейдите къ слѣдующему упражненію.

№ 2.

Это упражненіе имѣетъ цѣлью, главнымъ образомъ, развитіе глазомѣра. Слѣдуетъ нарисовать, какъ показано на таблицѣ 2-й, рядъ горизонтальныхъ линій, на равномъ разстояніи другъ отъ друга, и приступить къ дѣленію ихъ на глазъ, безъ всякихъ механическихъ мѣрокъ. Это дѣлается такимъ образомъ: линію ограничиваютъ по концамъ двумя черточками; затѣмъ приближаютъ карандашъ къ срединѣ линіи и сравниваютъ одну половину съ другой; когда покажется, что части равны, ставятъ

вертикальную черточку, и потомъ уже провѣряютъ дѣленіе. Въ случаѣ, если будетъ замѣчена ошибка въ дѣленіи линіи, черточку стираютъ и передвигаютъ вправо или влѣво.

Такъ же дѣлятъ линію на *четыре* части: сначала на двѣ части, потомъ каждую часть еще на двѣ.

Третью линію дѣлятъ на *восемь* равныхъ частей: въ такомъ порядкѣ, какъ первыя двѣ, т.-е. сначала на двѣ, затѣмъ на четыре и, наконецъ, на восемь частей.

Четвертую линію дѣлятъ на *три* равныя части; дѣлаютъ это такъ: проводятъ двѣ черточки, сравниваютъ между ними разстояніе и передвигаютъ ихъ до тѣхъ поръ, пока части не станутъ равными.

Пятую линію дѣлятъ на *шесть* равныхъ частей: сначала на двѣ, потомъ каждую половину еще на три.

Шестая линія дѣлится на *девять* равныхъ частей: дѣлятъ линію сначала на три части, а затѣмъ каждую часть вновь подвергаютъ дѣленію.

Седьмую линію дѣлятъ на *пять* равныхъ частей: на линіи намѣчаютъ четыре черточки, сравниваютъ разстояніе между ними и передвигаютъ ихъ до тѣхъ поръ, пока дѣленіе не окажется вѣрнымъ. Такимъ же способомъ дѣлятъ линію на *семь* равныхъ частей.

Упражненіе это слѣдуетъ повторять до тѣхъ поръ, пока глазъ не привыкнетъ болѣе или менѣе безошибочно и сразу находить нужныя отношенія дѣленій. Затѣмъ слѣдуетъ нѣсколько видоизмѣнить то же самое упражненіе: нарисовать вертикальныя линіи и раздѣлить ихъ въ такомъ же порядкѣ.

№ 3.

Нарисуйте углы, изображенные на таблицѣ 3-й, и запомните ихъ названія.

1 и 2. Углы прямые.—3. Тупой уголъ.—4 и 5. Острые углы.—6. Смежные углы.—7. Вертикальные углы.—8. Острый уголъ и равнодѣлящая линія.

№ 4.

Обратимся теперь къ таблицѣ 4-й. Задача будетъ состоять въ томъ, чтобы нарисовать одинъ квадратъ внутри другого такъ, чтобы вершины внутренняго квадрата лежали на срединахъ сторонъ внѣшняго. Средній, большой рисунокъ таблицы представляетъ собой рѣшеніе этой задачи въ законченномъ видѣ, маленькіе же рисунки (1, 2, 3, 4) показываютъ послѣдовательный ходъ рисованія (слѣдовательно, ихъ рисовать не надо). Ходъ этотъ таковъ:

Отъ лѣваго и праваго края вашей бумаги отступите на полвершка и проведите двѣ вертикальныя черточки; полученное разстояніе между двумя черточками перенесите по вертикальному направленію и проведите двѣ горизонтальныя черточки; провѣрьте разстояніе между четырьмя черточками, чтобы оно было одинаково. У васъ получится рисунокъ 1-й таблицы 4-ой, только бо́льшихъ размѣровъ.

Черезъ намѣченныя горизонтальныя черточки проведите двѣ тонкія горизонтальныя линіи (см. рис. 2), а черезъ вертикальныя черточки проведите вертикальныя линіи до пересѣченія съ горизонтальными (см. рис. 3). Старайтесь, чтобы углы были прямые,

а стороны — равныя. Получивъ, такимъ образомъ, квадратъ, раздѣлите его по вертикальному и горизонтальному направленіямъ, какъ показано на рис. 4-мъ, и, наконецъ, точки дѣленія соедините линіями. Когда рисунокъ будетъ готовъ, сотрите всѣ вспомогательныя линіи.

№ 5.

Нарисуйте квадратъ въ такой послѣдовательности, какъ было указано на предыдущемъ рисункѣ. Раздѣлите на шесть равныхъ частей каждую сторону квадрата. Точки дѣленія соедините черезъ одну наклонными линіями; затѣмъ соедините линіями средины сторонъ квадрата (см. табл. 5, рис. 1). Между наклонными линіями проведите линіи a, b, c и d, параллельныя сторонамъ квадрата, и затѣмъ соедините линіями полученныя точки a, b, c и d. Тогда у васъ получится рис. 2-й. Остается теперь нѣкоторыя части линій стереть, а другія утолстить, чтобы получить рисунокъ, изображенный посрединѣ таблицы 5-й. Какія именно линіи надо стереть,— сообразить нетрудно.

№ 6.

Нарисуйте квадратъ, каждую сторону его раздѣлите на двѣ равныя части, точки дѣленія соедините наклонными линіями. Получится квадратъ угломъ вверхъ (см. табл. 6, рис. 1). Каждую сторону этого внутренняго квадрата раздѣлите на три равныя части, точки дѣленія соедините наклонными линіями съ вершинами и съ центромъ квадрата (см. рис. 2). Кромѣ того, проведите линіи a, b, c, d, параллельныя сторонамъ наружнаго квадрата (см. рис. 2). Соедините теперь точки a, b, c, d, какъ показано на рис. 3. У васъ получится третій квадратъ (abcd), внутри первыхъ двухъ. Рисунокъ готовъ. Надо лишь стереть ненужныя линіи, какъ показано на рис. 4. По окончаніи этого рисунка можно раскрасить его цвѣтными карандашами или акварелью.

№ 7.

Нарисуйте квадратъ, раздѣлите на три равныя части вертикальными линіями. Первую и третью часть, въ свою очередь, раздѣлите вертикальными линіями на три равныя части. То же самое продѣлайте въ горизонтальномъ направленіи (табл. 7, рис. 1). Закончите рисунокъ, какъ показано на рис. 2, и сотрите вспомогательныя линіи.

№ 8.

Нарисуйте квадратъ и раздѣлите каждую сторону его на пять равныхъ частей. Первое и четвертое дѣленія каждой стороны соединяются вертикальными и горизонтальными линіями съ первымъ и четвертымъ дѣленіями противоположной стороны (см. табл. 8).

Второе и третье дѣленія каждой стороны соединяются наклонными линіями, какъ показано на рисункѣ. Изъ угла въ уголъ проводятся діагонали. При пересѣченіи наклонныхъ линій съ діагоналями получаются точки c, d, b, a. Соедините эти точки вертикальными и горизонтальными линіями; получится маленькій квадратъ, находящійся внутри рисунка. Отдѣлайте рисунокъ, какъ показано на таблицѣ.

№ 9.

Нарисуйте квадратъ, раздѣлите его стороны на двѣ равныя части и нарисуйте внутри другой квадратъ вверхъ угломъ. Изъ угла въ уголъ проведите діагонали. Каждую сторону второго квадрата раздѣлите на шесть равныхъ частей и точки дѣленія соедините линіями (см. табл. 9, рис. 1). Сотрите ненужныя линіи и оттушуйте, какъ показано на рис. 2-мъ.

№ 10.

Нарисуйте квадратъ, и раздѣлите каждую сторону его на семь равныхъ частей; соедините точки дѣленія тонкими линіями, вертикальными и горизонтальными. Затѣмъ сотрите ненужныя линіи такимъ образомъ, чтобы получился рисунокъ, изображенный на таблицѣ 10-й.

№ 11.

Нарисуйте квадратъ, раздѣлите стороны его на семь равныхъ частей; вторыя дѣленія отъ угловъ квадрата соедините вертикальными и горизонтальными линіями. Затѣмъ тѣ же точки соедините наклонными линіями (т.-е. а соедините съ b, с соедините съ d и т. д.— см. табл. 11, рис. 1). Далѣе надо провести діагонали и соединить углы полученной звѣзды съ центромъ. Стеревъ ненужныя линіи, вы получите рис. 2-й.

№ 12.

Отступите сверху и снизу бумаги на полвершка, проведите горизонтальныя черточки; разстояніе между ними раздѣлите на двѣ равныя части; возьмите одну изъ этихъ частей и отложите ее въ горизонтальномъ направленіи (см. табл. 12, рис. 1).

Черезъ намѣченныя точки проведите двѣ горизонтальныя линіи и двѣ вертикальныя линіи. Наблюдайте при этомъ, чтобы углы были прямые. Получится прямоугольникъ, высота котораго вдвое больше ширины.

Горизонтальныя стороны его раздѣлите на двѣ равныя части, точки дѣленія соедините наклонными линіями, какъ показано на рисункѣ.

№ 13.

Отступите отъ лѣваго и праваго края бумаги на полвершка и поставьте двѣ вертикальныя черточки. Разстояніе между ними нужно раздѣлить на пять равныхъ частей. Возьмите три части и перенесите ихъ по вертикальному направленію (см. табл. 13, рис. 1).

Нарисуйте прямоугольникъ; раздѣлите горизонтальныя стороны его на восемнадцать равныхъ частей, а вертикальныя—на одинадцать равныхъ частей.

Точки дѣленія соедините вертикальными и горизонтальными линіями. Набросайте легкой чертою узоръ, изображенный на таблицѣ. Окончивъ рисунокъ, можно его раскрасить или заштриховать.

№ 14.

До сихъ поръ мы имѣли дѣло съ прямыми линіями. Перейдемъ теперь къ криволинейнымъ рисункамъ.

Нарисуйте квадратъ. Изъ угла въ уголъ проведите діагонали; раздѣлите каждую сторону квадрата на двѣ равныя части; точки дѣленія соедините вертикальными и горизонтальными линіями. Нарисуйте окружность, какъ показано на рисункѣ (см. табл. 14), которая касается квадрата въ четырехъ точкахъ. Рисуйте окружность отъ руки и старайтесь, чтобы она была вполнѣ правильная. Вертикальную линію ab и горизонтальную линію cd раздѣлите на шесть равныхъ частей; ближайшія къ окружности дѣленія соедините наклонными линіями. Внутри получится квадратъ.

№ 15.

Нарисуйте квадратъ. Изъ угла въ уголъ проведите діагонали. Затѣмъ, нарисуйте отъ руки четыре полуокружности, проходящія черезъ углы квадрата и точку пересѣченія діагоналей (см. табл. 15). Наблюдайте за тѣмъ, чтобы величина полуокружностей была одинакова, а форма—правильна.

№ 16.

Нарисуйте квадратъ, въ квадратѣ—окружность; раздѣлите окружность на пять равныхъ частей, начиная отъ точки а (табл. 16, рис. 1).

Точки дѣленія соедините наклонными линіями; такимъ образомъ получится пятиугольникъ. Соедините линіями каждый уголъ его со всѣми другими углами. Сотрите ненужныя линіи и вырисуйте звѣздочку, изображенную на рис. 2.

№ 17.

Нарисуйте окружность. Раздѣлите ее на три равныя части, начиная отъ точки А. Точки дѣленія соедините линіями,—получится треугольникъ. Каждую сторону его раздѣлите на двѣ равныя части; точки дѣленія (а, b, с) соедините линіями,—получится второй треугольникъ, обращенный вершиной внизъ (см. табл. 17, рис. 1).

Каждую сторону перваго треугольника раздѣлите затѣмъ на шесть равныхъ частей. Черезъ точки дѣленія, обозначенныя цифрами 1, 2, 3, 4, 5 и 6, проведите линіи, какъ показано на рисункѣ 1-мъ.

Взгляните теперь на рис. 2-й. Вы увидите изъ него, что отрѣзки сторонъ треугольника, заключенные между его вершинами и цифрами, надо раздѣлить на три части каждый и провести черезъ полученныя точки рядъ линій, параллельныхъ сторонамъ треугольника. Закончите рисунокъ, какъ показано на рис. 3.

№ 18.

Нарисуйте квадратъ; раздѣлите каждую сторону его на двѣ равныя части; точки дѣленія соедините тонкими линіями, вертикальной и горизонтальной. Раздѣлите одну изъ нихъ на пять равныхъ частей (см. табл. 18, рис. 1). Одну такую пятую часть занимаетъ внутренняя окружность. Вырисуйте затѣмъ фигуру, изображенную на рис. 2-мъ.

№ 19.

Нарисуйте прямоугольникъ, ширина котораго вдвое меньше длины. Длинныя стороны прямоугольника раздѣлите на шесть равныхъ частей, а короткія—на три

равныя части. Точки дѣленія соедините прямыми линіями, какъ показано на рис. 1 (см. табл. 19). Вырисуйте затѣмъ изображенную на таблицѣ фигуру, какъ показываетъ рис. 2.

№ 20.

Нарисуйте квадратъ, раздѣлите каждую сторону его на двѣ равныя части и соедините точки дѣленія прямыми линіями; изъ угла въ уголъ проведите діагонали. Остальныя детали рисунка, изображеннаго на таблицѣ 20-й, сдѣлайте безъ всякихъ вспомогательныхъ линій, прямо на глазъ.

№ 21.

Нарисуйте равносторонній треугольникъ. Вершину его соедините прямой линіей со срединой нижней стороны. Затѣмъ, не проводя другихъ вспомогательныхъ линій, набросайте фигуру, изображенную на таблицѣ 21-й. Рисуя, надо все время сравнивать обѣ половины фигуры другъ съ другомъ и постараться сдѣлать ихъ симметричными. Чтобы легче достичь симметріи, слѣдуетъ набрасывать обѣ половины одновременно.

№ 22.

Отступите сверху и снизу отъ краевъ бумаги на полвершка и поставьте двѣ горизонтальныя черточки; раздѣлите разстояніе между ними на пять равныхъ частей; возьмите три части и отложите ихъ по горизонтальному направленію; нарисуйте прямоугольникъ. Затѣмъ каждую сторону прямоугольника раздѣлите на двѣ равныя части и соедините точки дѣленія наклонными линіями (см. табл. 22, рис. 1). Проведите въ прямоугольникѣ діагонали. Этихъ вспомогательныхъ линій достаточно для того, чтобы вырисовать по нимъ фигуру, изображенную на рис. 2-мъ. Поперечникъ маленькой окружности, находящейся въ срединѣ рисунка, долженъ равняться одной пятой части ширины прямоугольника.

№ 23.

Нарисуйте окружность и раздѣлите ее на шесть равныхъ частей. Точки дѣленія соедините тонкими линіями съ центромъ. Руководствуясь проведенными линіями, нарисуйте изображенный на таблицѣ 23-й листъ. Окончивъ рисунокъ, можете залить его легкимъ тономъ туши или какой-либо краски, по своему усмотрѣнію.

№ 24.

Чтобы правильно опредѣлить пропорціи листа, изображеннаго на таблицѣ 24-й, нарисуйте предварительно прямоугольникъ, высота котораго содержитъ четыре части, а ширина—три такія же части. Черезъ средины его сторонъ проведите вертикальную и горизонтальную линіи. Точки a и b покажутъ вамъ, гдѣ должны находиться концы боковыхъ зубцовъ листа, а другія линіи опредѣлятъ границы остальныхъ частей листа. Рисуйте одновременно правую и лѣвую стороны листа, постоянно сравнивая ихъ другъ съ другомъ.

№ 25.

Нарисуйте предварительно прямоугольникъ, у котораго ширина помѣщается въ длинѣ четыре раза; раздѣлите его по длинѣ на двѣ равныя части вертикальной линіей, а горизонтальными линіями—на четыре части, какъ показано на рис. 1-мъ (см. табл. 25). Внутри расположите фигуру, изображенную на таблицѣ. Окончивъ рисунокъ, можете залить его какой-либо краской.

№ 26.

Нарисуйте окружность и раздѣлите ее на шесть равныхъ частей. Внутри этой окружности нарисуйте параллельную ей вторую окружность, въ два раза меньшую, чѣмъ первая. Внутри второй окружности нарисуйте третью окружность, въ два раза меньшую второй. Вторую окружность также раздѣлите на шесть равныхъ частей; точки дѣленія второй окружности должны находиться между точками дѣленія первой окружности (см. рис. 1). Соедините точки дѣленія обѣихъ окружностей съ центромъ и вырисуйте при помощи этихъ вертикальныхъ линій розетку, изображенную на таблицѣ 26-й. Окончивъ рисунокъ, можете затушевать его, какъ показано.

№ 27.

Нарисуйте прямоугольникъ, у котораго длина имѣетъ четыре части, а ширина—три; раздѣлите прямоугольникъ пополамъ, по вертикальному и горизонтальному направленіямъ. Затѣмъ нарисуйте внутри его фигуру, изображенную на таблицѣ 27-й.

№ 28.

Нарисуйте прямоугольникъ, длина котораго вдвое больше ширины. Раздѣлите прямоугольникъ пополамъ вертикальной линіей. Эту вертикальную линію раздѣлите на семь частей и проведите черезъ 2-е и 5-е (сверху) дѣленія горизонтальныя линіи. Внутри должны быть расположены части рисунка, изображеннаго на таблицѣ 28-й.

№ 29.

Нарисуйте предварительно квадратъ; проведите изъ угла въ уголъ діагонали; стороны квадрата раздѣлите пополамъ и точки дѣленія соедините вертикальными и горизонтальными линіями; наконецъ, раздѣлите эти линіи на четыре равныя части. Такимъ образомъ, у васъ намѣтятся границы и пропорціи изображеннаго на таблицѣ 29-й рисунка, который вы и отдѣлайте, какъ показано.

№ 30.

Нарисуйте прямоугольникъ, длина котораго содержитъ семь частей, а ширина—четыре части; раздѣлите каждую сторону его на двѣ равныя части и точки дѣленія соедините наклонными линіями, которыя образуютъ ромбъ; кромѣ того, проведите посрединѣ вертикальную и горизонтальную линіи. Вертикальную линію раздѣлите на четыре равныя части. Въ намѣченныхъ границахъ расположите рисунокъ, изображен-

ный на таблицѣ 30-й, имѣя въ виду, что нижняя часть рисунка занимаетъ четвертую часть всей длины, а боковые завитки приходятся посрединѣ длины. Сдѣлавъ рисунокъ, можно залить его тушью или краской.

№ 31.

Нарисуйте пятиугольникъ; на глазъ опредѣлите величину листьевъ (см. табл. 31) и набросайте тонкими линіями общую ихъ форму.

№ 32.

Когда вы пріобрѣли уже достаточный навыкъ въ исполненіи предыдущихъ упражненій, нарисуйте орнаментъ, изображенный на таблицѣ 32-й, не дѣлая такой подробной предварительной схемы, какъ раньше. Нарисуйте лишь квадратъ и раздѣлите его пополамъ вертикальной линіей. Затѣмъ набрасывайте постепенно форму рисунка, сравнивая все время размѣръ его частей и ихъ взаимное расположеніе.

При этомъ слѣдуетъ, конечно, намѣчать сначала наиболѣе характерныя и выдающіяся точки и линіи, а отъ нихъ уже переходить къ деталямъ.

№ 33.

Нарисуйте квадратъ и помѣстите въ немъ пятиугольникъ, одна сторона котораго (и притомъ самая большая) должна лежать на нижнемъ основаніи квадрата. Раздѣлите его пополамъ вертикальной линіей и изобразите внутри листъ, нарисованный на таблицѣ 33-й, соблюдая правила, указанныя въ упражненіи 32-мъ.

№ 34.

Нарисуйте квадратъ, раздѣлите его на четыре части вертикальной и горизонтальной линіями. Набросайте общую форму рисунка, изображеннаго на таблицѣ 34-й, имѣя въ виду, что верхняя часть его занимаетъ половину длины. Соблюдайте при этомъ правила, указанныя въ упражненіи 32-мъ.

№ 35.

Нарисуйте прямоугольникъ, длина котораго содержитъ три части, а ширина— двѣ такія же части. Раздѣлите его двумя горизонтальными и одной вертикальной линіями. Затѣмъ, въ намѣченныхъ границахъ нарисуйте на глазомѣръ рисунокъ, изображенный на таблицѣ 35-й.

№№ 36—41.

Вышеприведенныя тридцать пять упражненій имѣли цѣлью развить вашъ глазомѣръ и руку. Для того, чтобы цѣль эта была достигнута, слѣдуетъ повторять упражненія по нѣсколько разъ, стремясь все къ большему и большему совершенству въ исполненіи. Идя такимъ путемъ, вы скоро замѣтите, вѣроятно, что глазъ вашъ не дѣлаетъ уже такихъ грубыхъ ошибокъ, какъ раньше, рука движется увѣреннѣе и смѣлѣе, карандашъ сталъ гораздо послушнѣе, чѣмъ вначалѣ, линіи сдѣлались болѣе плавными и изящными.

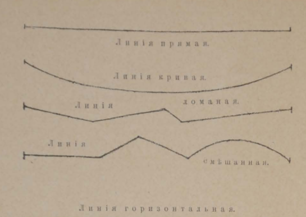
Удовлетворимся пока такими результатами и перейдемъ къ рисованію съ моделей. Такими моделями могутъ на первыхъ порахъ служить листья, цвѣты, перья, жуки, бабочки, высушенныя между книгами и наклеенныя на бумагу. Изготовить ихъ, разумѣется, чрезвычайно просто, такъ какъ матеріалъ всегда имѣется подъ руками въ достаточномъ количествѣ (см. табл. 37—41).

При рисованіи съ моделей (или съ упомянутыхъ нашихъ таблицъ) вы не будете уже прибѣгать къ помощи тѣхъ вычисленій и геометрическихъ построеній, которыя мы продѣлывали въ предыдущихъ упражненіяхъ. Единственнымъ вашимъ помощникомъ будетъ теперь глазомѣръ. Упомянутыя модели могутъ быть использованы вами и для отмывки тушью. Впослѣдствіи вы узнаете, кромѣ того, какимъ образомъ, стилизуя и комбинируя формы растительнаго и животнаго міра, можно составлять изъ нихъ сложные и красивые орнаменты, имѣющіе большое значеніе въ прикладномъ искусствѣ, пока же рисунки ваши должны имѣть такой видъ, какъ изображаетъ таблица 36-ая, т.-е. представлять лишь общую форму модели безъ особыхъ подробностей.

Начиная какой-либо рисунокъ съ модели, вы должны прежде всего намѣтить на бумагѣ наиболѣе выдающіяся, бросающіяся въ глаза точки и проложить направленія самыхъ характерныхъ линій. И только тогда, когда вамъ покажется, что эти точки и направленія намѣчены правильно и соотвѣтствуютъ дѣйствительнымъ пропорціямъ оригинала, слѣдуетъ перейти къ набрасыванію отдѣльныхъ частей, слѣдя все время за ихъ размѣромъ, взаимнымъ отношеніемъ и формой.

<u>ПРИМѢЧАНІЕ.</u> РАЗМѢРЪ ВАШИХЪ РИСУНКОВЪ НЕ ДОЛЖЕНЪ БЫТЬ ТАКИМЪ ЖЕ, КАКЪ РАЗМѢРЪ ТАБЛИЦЪ, ПОМѢЩЕННЫХЪ ВЪ ЭТОМЪ КУРСѢ.

■ ■ ■


Линія прямая.
Линія кривая.
Линія ломаная.
Линія смѣшанная.
Линія горизонтальная.

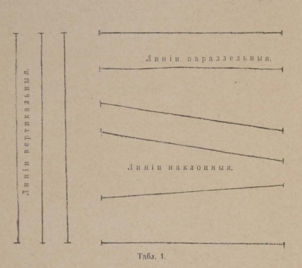

Линіи вертикальныя.
Линіи параллельныя.
Линіи наклонныя.

Табл. 1.

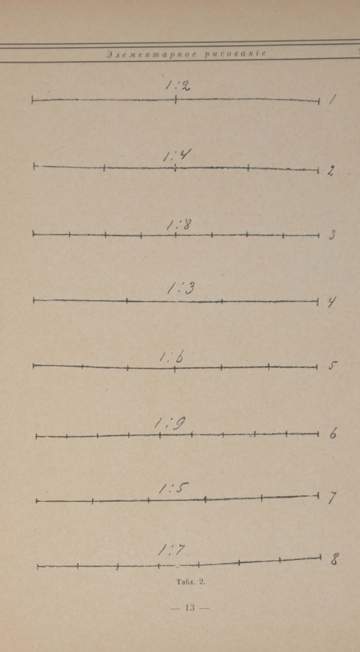


Табл. 2.

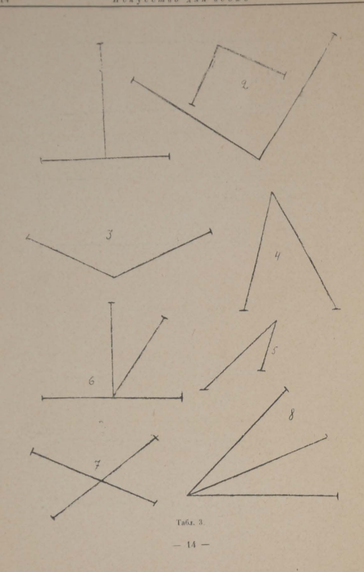


Табл. 3.

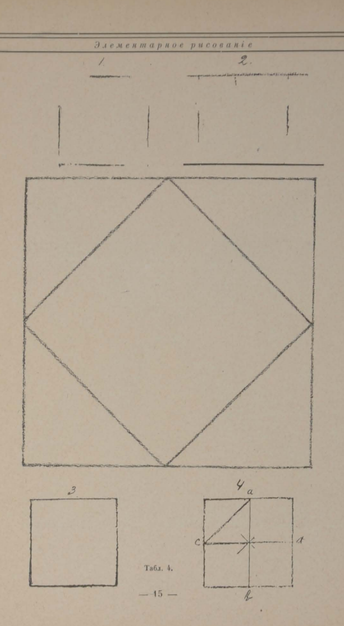
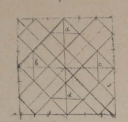
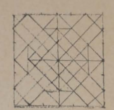


Табл. 4.

1



2



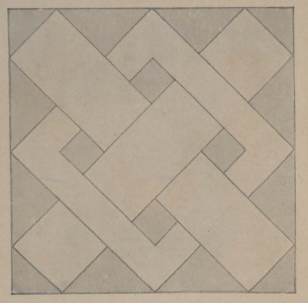
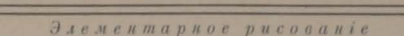


Табл. 5.



1

2

a b c d

3

4

a b c d

Табл. 6.

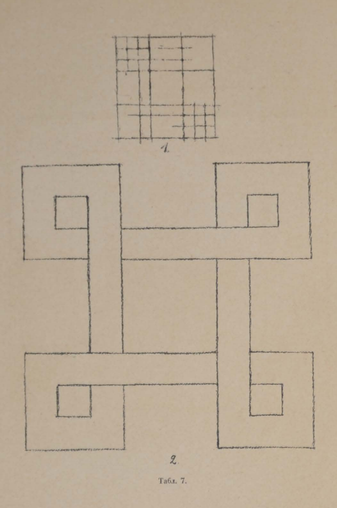


Табл. 7.

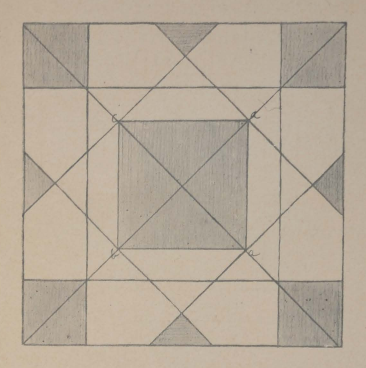
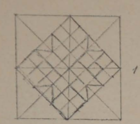


Табл. 8



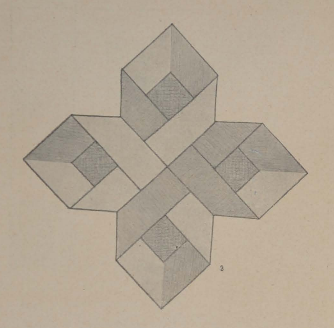
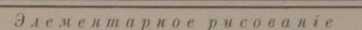


Табл. 9.



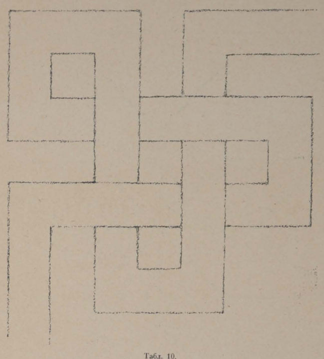


Табл. 10.

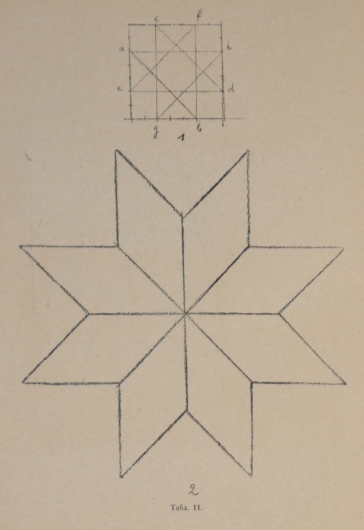


Табл. 11.

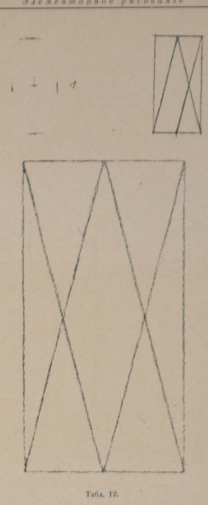
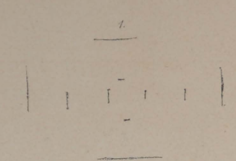


Табл. 12.



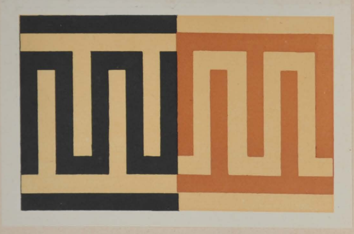


Табл. 13.

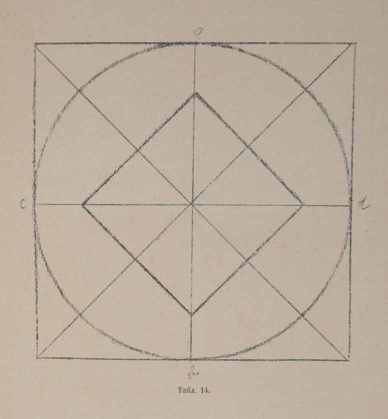


Табл. 14.

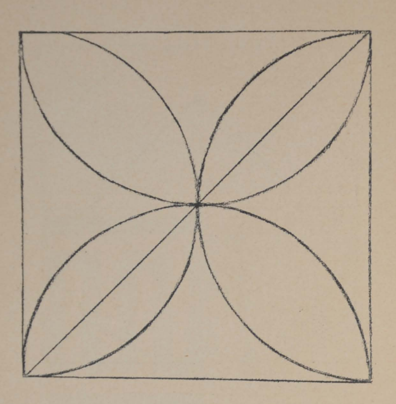
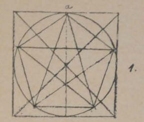


Табл. 15.



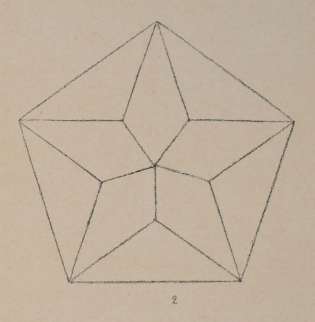


Табл. 16.

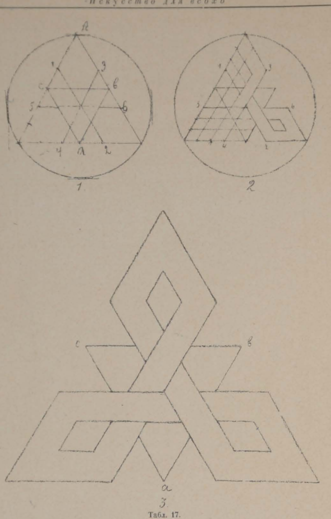


Табл. 17.

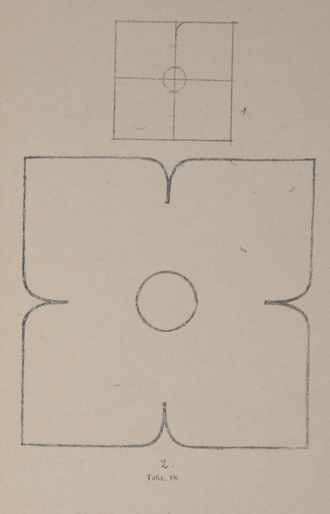


Табл. 18.

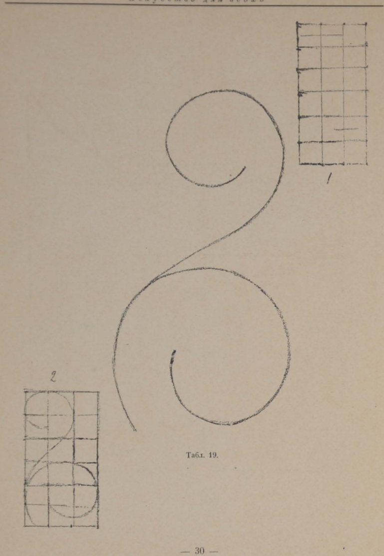


Табл. 19.

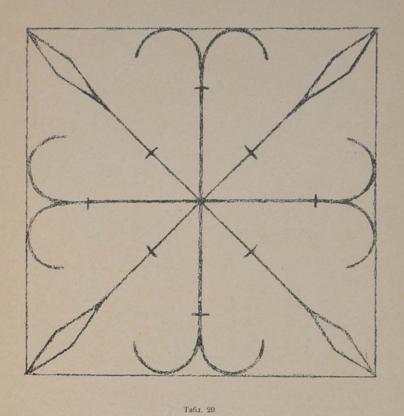
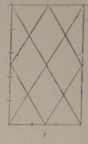


Табл. 20.



Табл. 21.



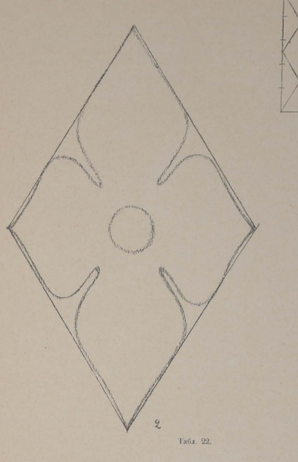


Табл. 22.

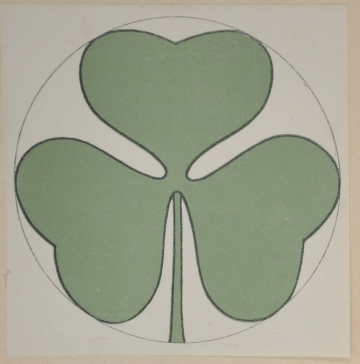


Табл. 23.

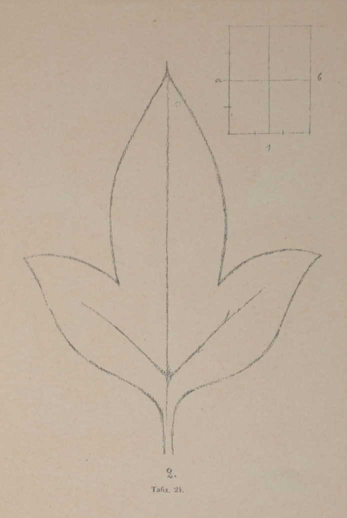


Табл. 24.

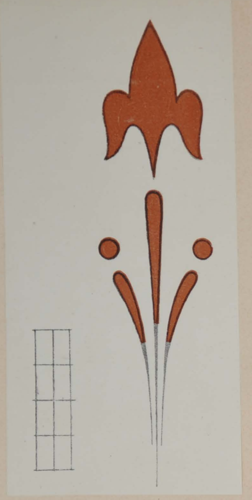


Табл. 25.

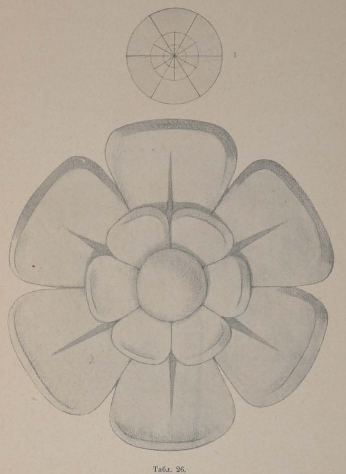


Табл. 26.

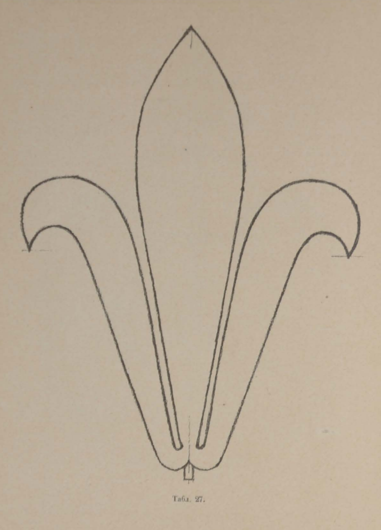


Табл. 27.

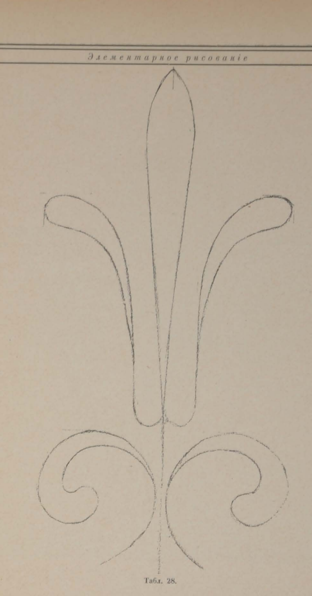
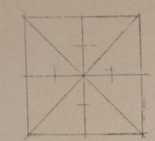


Табл. 28.



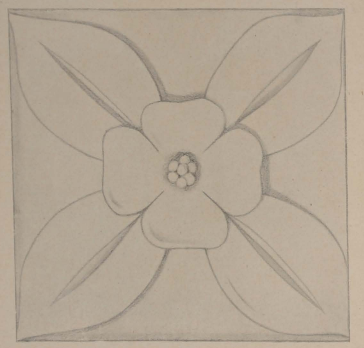


Табл. 29.

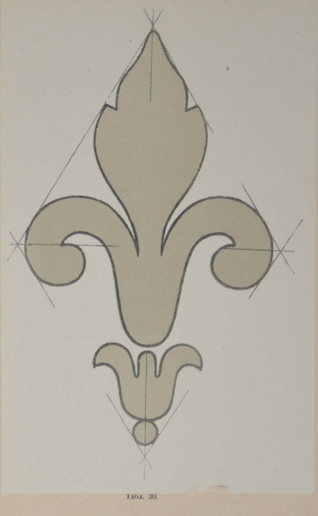


Табл. 30.

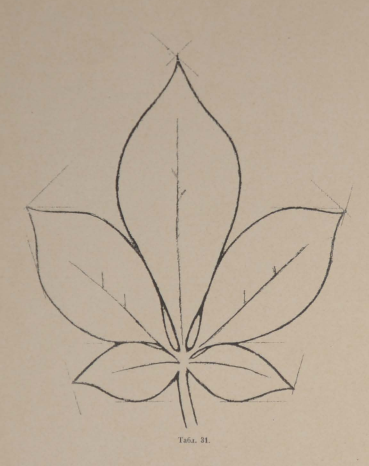


Табл. 31.

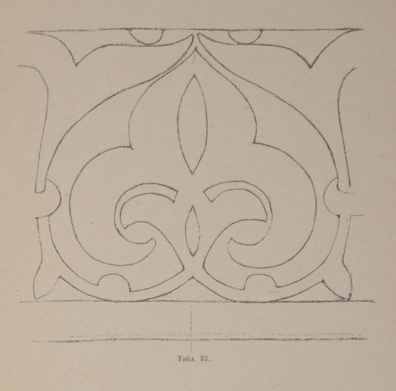


Табл. 32.



Табл. 33.

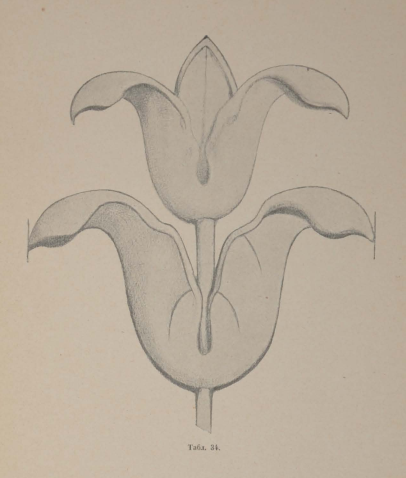


Табл. 34.

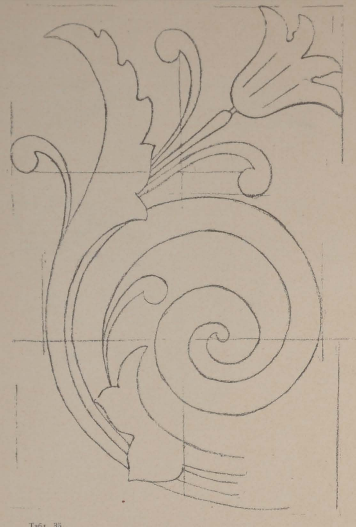


Табл. 35.



Табл. 36.





Табл. 37.



Табл. 38.



Табл. 39.



Табл. 40.



Табл. 41.

ОТМЫВКА ТУШЬЮ.

В. А. Лепикашъ.

1. СИЛУЭТЫ ВЪ ПРИРОДѢ.

Работа кистью должна начинаться сейчасъ же послѣ того, какъ вы прорисовали элементы линій, прямоугольники, несложныя плоскія таблицы, и слѣдовать параллельно проходимому курсу рисованія карандашомъ.



a Рис. 1. *b*

Отмывка тушью имѣетъ тѣ преимущества передъ рисованіемъ карандашомъ, что даетъ возможность покрывать сразу большія площади тономъ одинаковой силы и способствуетъ нашему глазу видѣть предметъ, какъ пятно-силуэтъ, другими словами—внѣшній контуръ безъ деталей. Такъ, напримѣръ, если будемъ смотрѣть на листъ березы, то увидимъ на его поверхности массу жилокъ, расходящихся отъ главной жилки (рис. 1a). Но можно тотъ же листъ разсматривать, какъ опредѣленную форму одного цвѣта, предположимъ, черного или цвѣта туши. Тогда этотъ листъ будетъ рисоваться намъ такимъ, какъ это показано на рис. 1b. Пояснимъ ту же мысль на другомъ примѣрѣ. Всякому приходилось видѣть вечеромъ тѣнь, падающую на бѣлую стѣнку отъ различныхъ предметовъ. Иногда такая тѣнь при сильномъ освѣщеніи бываетъ до того хороша и такъ отчетливо рисуется, что можно, не видя человѣка, отъ котораго она падаетъ, узнать его портретъ по одной только тѣни (рис. 2). Тѣмъ не менѣе, вы не видите на тѣни подробнаго рисунка глазъ, носа и уха; передъ вами одно только темное пятно—силуэтъ. Еще яснѣе можете наблюдать существованіе въ природѣ силуэта, если помѣстите вашу руку между бѣлымъ листомъ бумаги и лампой. Свѣтъ, падающій отъ лампы, будетъ ярко освѣщать съ одной стороны руку, отъ которой на листѣ бумаги получится опредѣленной формы тѣнь, дающая самое точное изображеніе руки въ видѣ темнаго пятна (рис. 3).



Рис. 2.

Приводя всѣ эти примѣры природныхъ силуэтовъ, я отнюдь не имѣлъ въ виду рекомендовать пользоваться ими для отмывки тушью, такъ какъ это еще преждевременно и не принесетъ особой пользы вашему занятію рисованіемъ. Ниже, гдѣ будутъ изложены всѣ пріемы и способы отмывки тушью, вы найдете и указанія, какъ оріентироваться въ силуэтахъ.

2. НЕОБХОДИМОЕ ПРЕДУПРЕЖДЕНІЕ.

Здѣсь я долженъ нѣсколько оговориться и предупредить всѣхъ, начинающихъ учиться рисованію, что работа кистью, особенно вначалѣ, когда вы еще не овладѣли самой техникой отмывки, часто разочаровываетъ работающаго. Обыкновенно бываетъ такъ: начинающій работать какъ-нибудь по неосторожности проведетъ кистью не тамъ, гдѣ слѣдовало бы, или неувѣреннымъ движеніемъ руки нарисуетъ не совсѣмъ прямую линію, и это такъ подѣйствуетъ на него, что онъ бросаетъ кисть и берется за карандашъ, какъ орудіе, болѣе послушное для передачи на бумагѣ видимыхъ предметовъ. Такія частыя неудачи охлаждаютъ его горячее желаніе научиться рисовать, онъ мало-по-малу теряетъ надежду овладѣть кистью и, наконецъ, бросаетъ начатое занятіе, объясняя это отсутствіемъ способностей къ рисованію. На первоначальныя неудачи меньше всего нужно обращать вниманія, такъ какъ онѣ бываютъ не только съ начинающимъ учиться рисовать, но и со всякимъ другимъ занятіемъ, къ которому вы не приложите особыхъ стараній и усидчивости. Разъ вы твердо рѣшили научиться рисовать и чувствуете къ этому предмету особое влеченіе, то неналаживающаяся вначалѣ работа не должна васъ смущать и разочаровывать. Запасайтесь терпѣніемъ и смѣло идите къ намѣченной цѣли! При наличности этихъ данныхъ—успѣхъ вашъ обезпеченъ. Правда, рисованіе кистью потребуетъ отъ васъ большого вниманія къ работѣ, осторожности и обдуманности, потому что разъ проложенное неправильно пятно не такъ легко поддается исправленію, какъ это можно продѣлывать съ карандашнымъ рисункомъ при помощи резинки. Но эти неудобства при желаніи устраняются уже на третьемъ, четвертомъ урокѣ.



Рис. 3.

Отмывка тушью не ограничивается одними только силуэтами, она имѣетъ самое разнообразное примѣненіе, съ которымъ вы подробно ознакомитесь въ этомъ изданіи постепенно. Кромѣ указанныхъ вышепреимуществъ отмывки тушью, необходимо еще прибавить и то, что, работая кистью однимъ тономъ, вы мало-по-малу пріобрѣтаете и технику для рисованія акварелью, т.-е. многими тонами.

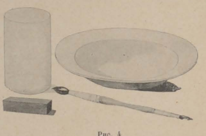


Рис. 4.

Предлагаемый матеріалъ расположенъ въ такомъ порядкѣ, въ какомъ его нужно послѣдовательно проходить всякому, желающему научиться, безъ лишней затраты времени, работать красками.

3. МАТЕРІАЛЫ и ПРИНАДЛЕЖНОСТИ.

Прежде всего познакомимся съ тѣми принадлежностями, которыя необходимы для этой работы. На первыхъ порахъ можно ограничиться пріобрѣтеніемъ плитки черной китайской туши, столовой полуглубокой бѣлой тарелки, стакана или иной какой-нибудь посуды для воды и такъ называемой «колонковой» кисти съ двумя мягкими концами—большимъ и меньшимъ (рис. 4). Однако, для первоначальныхъ работъ предпочтительнѣе сухая тушь въ плиткахъ. Можно пользоваться также имѣющейся въ продажѣ разведенной тушью (продается въ пузырькахъ). Разбавляя ее водой, получаютъ менѣе темные тона. Бумага для отмывки также играетъ большую роль. Гладкая бумага неудобна для отмывки вслѣдствіе того, что на ней трудно достигнуть равномѣрнаго распредѣленія жидкой туши. Лучше всего пользоваться такъ называемымъ «дамскимъ картономъ». Это—не картонъ въ собственномъ смыслѣ, а скорѣе полукартонъ. Онъ удобенъ тѣмъ, что нѣтъ надобности наклеивать его на доску, такъ какъ онъ не коробится при работѣ, чего нельзя сказать относительно александрійской бумаги. Въ крайнемъ случаѣ, если нѣтъ возможности достать дамскаго картона, можно пользоваться той же александрійской бумагой, наклеивъ ее предварительно на гладкую доску или на толстый картонъ.

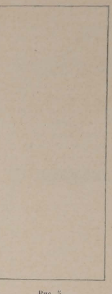


Рис. 5.

4. ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ.

Для начала дайте себѣ нетрудную задачу: залить однимъ самымъ темнымъ слоемъ туши предварительно нарисованный карандашомъ прямоугольникъ (рис. 5). Взявъ одинъ конецъ плитки туши въ пальцы, осторожно обмокаете другой конецъ въ стаканъ съ водой такимъ образомъ, чтобы плитка погрузилась въ воду наполовину. Затѣмъ мокрымъ концомъ туши натираете на поляхъ тарелки до тѣхъ поръ, пока не образуется густой слой (рис. 6). Ту же процедуру продѣлываете и съ кистью. Если площадь для отмывки довольно большая, то берете болѣе толстый



Рис. 6.

конецъ кисти, погружаете его въ воду такъ, чтобы кисть впитала въ себя достаточное количество воды и затѣмъ разводите имѣющуюся у васъ на тарелкѣ тушь до тѣхъ поръ, пока не получите желаемой силы тонъ. При этомъ тонъ составляете на днѣ тарелки, прибавляя воду кистью изъ стакана. Хорошо имѣть рядомъ съ чистовымъ листомъ бумаги еще кусокъ такой же бумаги, на которой вы предварительно пробуете тонъ. Когда тонъ уже составленъ въ достаточномъ количествѣ, вы кладете рисунокъ наклонно, приподнимая нѣсколько верхній край его такимъ образомъ, чтобы жидкая тушь могла свободно сплывать внизъ по бумагѣ. Пропитанной составленнымъ тономъ кистью осторожно касаетесь верхняго лѣваго угла вашего рисунка (рис. 7) и ведете къ правому углу, все время не отрывая кисти отъ бумаги. Вслѣдствіе наклона бумаги, жидкая тушь частью сплыветъ внизъ, образуя болѣе темную полосу, а частью останется на бумагѣ (рис. 8).

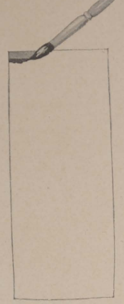


Рис. 7.

Доведя до праваго угла, отрываете кисть отъ бумаги и снова наполняете ее тушью. Слѣдующее движеніе начинаете опять-таки отъ лѣвой руки къ правой, но уже нѣсколько ниже, касаясь густого слоя туши и захватывая чистое пространство бумаги (рис. 9). Если внутри прямоугольника нижній край туши будетъ и неровный, то на это не слѣдуетъ обращать особаго вниманія, такъ какъ постепеннымъ скатываніемъ туши внизъ вы всегда можете его выровнять. Гораздо важнѣе слѣдить за тѣмъ, чтобы покрытое пространство тщательно соприкасалось съ нарисованными сторонами прямоугольника, и чтобы внизу всегда былъ въ запасѣ слой туши. Никоимъ образомъ нельзя возвращаться и вновь покрывать уже пройденное кистью пространство до тѣхъ поръ, пока тушь не просохнетъ совершенно, ибо въ противномъ случаѣ вы не получите ровнаго тона. Такъ какъ тушь постепенно сгоняется внизъ, то у

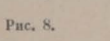


Рис. 8.

нижняго края образуется обыкновенно болѣе темный слой, чѣмъ все остальное пространство (рис. 10).

Для удаленія ненужнаго количества туши съ рисунка слѣдуетъ поступать такимъ образомъ. Оставшуюся въ кисти тушь выдавливаютъ пальцами въ стаканъ съ водой, а затѣмъ уже полусухою кистью касаются туши, которая, впитываясь въ кисть, ослабляетъ силу тона. Обыкновенно первая работа кистью бываетъ неудачна, такъ какъ работающій не сразу усваиваетъ технику отмывки. На первыхъ рисункахъ сплошь и рядомъ получаются пятна, или въ верхней части тушь оказывается проложена болѣе свѣтлымъ тономъ, чѣмъ въ нижней. Въ случаѣ неудачнаго выполненія перваго упражненія слѣдуетъ его повторить на новомъ листѣ бумаги, стараясь покрыть всю площадь по возможности ровнѣе (рис. 11).

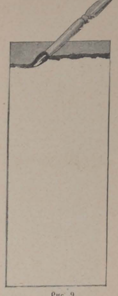


Рис. 9.

Слѣдующимъ вашимъ упражненіемъ будетъ отмывка такой же прямоугольной площади, но тономъ наполовину свѣтлѣе предыдущаго (рис. 12). Для этого нужно къ имѣющейся разведенной туши прибавить воды и составить болѣе слабый тонъ, сравнивая его предварительно съ первымъ на отдѣльной бумагѣ. Получивъ соотвѣтствующій тонъ, приступаете къ отмывкѣ точно такимъ же путемъ, какъ и въ первомъ упражненіи, т.-е. отъ верхняго лѣваго угла прямоугольника.

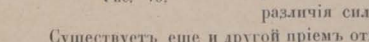


Рис. 10.

Сопоставляя оба исполненныхъ рисунка между собою, вы приступаете къ исполненію третьяго, похожаго на два предыдущіе. Третій прямоугольникъ покрываете самымъ свѣтлымъ тономъ (рис. 13). Гораздо лучше всѣ эти три упражненія исполнить на одномъ листѣ бумаги, нарисовавъ на ней предварительно карандашомъ три прямоугольника. Отмытыя на одномъ листѣ три полосы, разныхъ по тону, развиваютъ ваше наблюденіе въ смыслѣ различія силы тона.

Существуетъ еще и другой пріемъ отмывки, который можно предпочесть первому, какъ болѣе раціональный, особенно для начинающихъ, когда составленіе тона для

нихъ представляется затруднительнымъ. Второй пріемъ сводится къ слѣдующему. Рисуютъ одновременно три прямоугольника рядомъ и покрываютъ всѣ ихъ однимъ свѣтлымъ тономъ, для чего разводятъ туши побольше. Затѣмъ даютъ просохнуть и уже по совершенно сухой бумагѣ покрываютъ второй и третій прямоугольники тѣмъ же тономъ вторично. Наконецъ, третій прямоугольникъ покрываютъ тѣмъ же составомъ

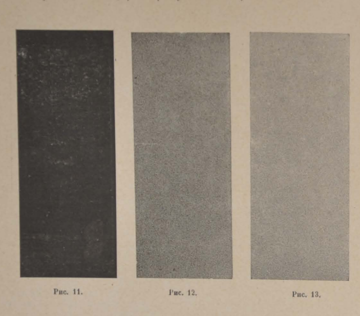


Рис. 11. Рис. 12. Рис. 13.

еще разъ. Такимъ образомъ, первоначальная отмывка остается только на первомъ прямоугольникѣ, второй же получаетъ тонъ въ два раза и третій въ три раза темнѣе перваго (рис. 14).

Усложняя постепенно ваши упражненія, вы рисуете окружность и дѣлите ее на 6 равныхъ частей. Затѣмъ точки дѣленія соединяете прямыми линіями (рис. 15) и образовавшіяся шесть площадей заливаете тушью въ такомъ порядкѣ: двѣ противоположныя покрываете самымъ сильнымъ тономъ, другія двѣ противоположныя—тономъ наполовину слабѣе и, наконецъ, послѣднія двѣ—самымъ свѣтлымъ тономъ (рис. 16).

Тщательно выполняя приведенныя здѣсь упражненія, вы мало-по-малу пріобрѣтаете навыкъ справляться съ кистью и управлять ею. Трудности, которыя вначалѣ казались вамъ непреодолимыми, сами собою устраняются.

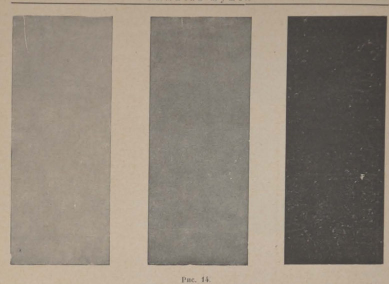


Рис. 14.

5. БОЛѢЕ СЛОЖНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ.

Ваши упражненія въ отмывкѣ тушью чередуются съ элементарнымъ рисованіемъ карандашомъ, а потому вы уже должны умѣть справляться съ контуромъ болѣе сложныхъ моделей. Такъ, напримѣръ, вы можете уже приступить къ рисованію и отмывкѣ засушенныхъ и наклеенныхъ на бумагу листьевъ различныхъ породъ деревьевъ, травъ и цвѣтовъ. Подобныя модели можно пріобрѣтать въ спеціальныхъ магазинахъ учебныхъ пособій, а лучше всего самому подобрать такую коллекцію оригиналовъ лѣтомъ. Всякій, любящій рисованіе, проводя лѣтнее время на дачѣ или въ деревнѣ, имѣетъ возможность собирать и засушивать тѣ листья и цвѣты, которые ему больше другихъ понравятся, и которые могутъ служить ему прекрасными моделями при отмывкѣ тушью, а впослѣдствіи при рисованіи акварелью (см. Элементарн. рисов., табл. 37, 38, 39, 40 и 41). Для вашего упражненія въ отмывкѣ возьмите нетрудный по своему внѣшнему очертанію листъ березы

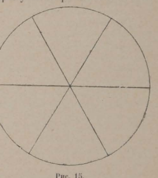


Рис. 15.

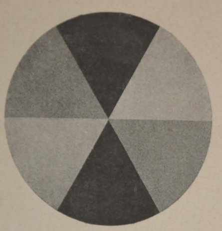


Рис. 16.

и нарисуйте его карандашомъ въ одномъ контурѣ, безъ деталей (рис. 17). Нарисованный контуръ заливаете тушью въ такомъ же точно порядкѣ, какъ вы дѣлали на предварительныхъ упражненіяхъ, т.-е. начиная сверху внизъ. Необходимо наблюдать при этомъ, чтобы всѣ зубчики контура были тщательно залиты тушью, и чтобы покрываемая площадь была ровною, безъ пятенъ. При соблюденіи выше приведенныхъ условій такое равномѣрное распредѣленіе туши достигается сравнительно легко (рис. 18).

Болѣе сложнымъ упражненіемъ будутъ листья клена (рисунокъ 19), дуба, акаціи, папоротника. Всѣ они во внѣшнемъ своемъ очертаніи представляютъ бóльшее разнообразіе, чѣмъ простые по формѣ листья рябины, яблони, вишни, груши, сливы, березы, а потому необходимо приложить все стараніе къ тому, чтобы при отмывкѣ сохранились всѣ отличительныя черты кленоваго листа, со всѣми подробностями его контура (рис. 20).

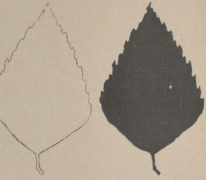


Рис. 17. Рис. 18.

Приведенными здѣсь примѣрами я не хочу стѣснять вашего самостоятельнаго выбора моделей натуралистическаго характера, однако, необходимо помнить, что послѣдовательность въ подборѣ моделей изъ листьевъ и цвѣтовъ для продуктивной работы должна строго соблюдаться.

Нельзя дѣлать рѣзкіе переходы отъ легкихъ моделей къ болѣе труднымъ даже въ томъ случаѣ, если вы свободно справляетесь съ легкими задачами. Въ послѣднемъ случаѣ хорошо разнообразить указанныя здѣсь модели подборомъ листьевъ, по своей формѣ приближающихся къ нашимъ. Чѣмъ больше вы сдѣлаете такихъ упражненій, тѣмъ лучше усвоите технику работы

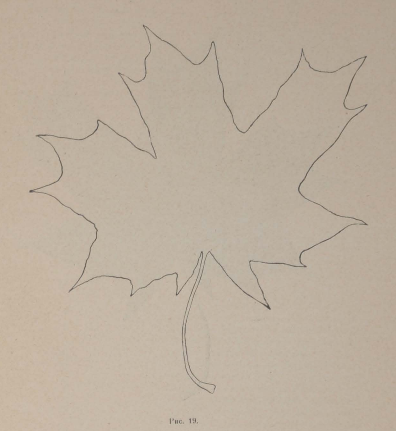


Рис. 19.



Рис. 20.

кистью, что облегчитъ ваши занятія въ дальнѣйшемъ, при отмывкѣ сложныхъ моделей.

Чтобы закончить эту серію упражненій, исполните такую работу, которая нѣсколько сложнѣе всѣхъ предыдущихъ. Для этого вы берете сложной формы дубовый листъ (лучше осенній, наполовину пожелтѣвшій). На такомъ листѣ обыкновенно бываютъ пятна, и рѣзко вырисовываются жилки. Здѣсь нельзя ограничиться однимъ только внѣшнимъ контуромъ, а необходимо



Рис. 22.

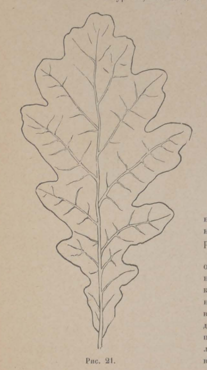


Рис. 21.

нарисовать карандашомъ всѣ темныя пятна на листѣ и жилки, форму которыхъ вы рисуете одной линіей (рис. 21).

До сихъ поръ вы упражнялись въ отмывкѣ площадей однимъ сплошнымъ тономъ, а теперь переходите къ такой отмывкѣ, которая приблизила бы вашу работу къ натурѣ, т.-е. желаете передать не только внѣшнюю форму модели, но и нѣкоторыя детали ея, жилки и темныя пятна. Сначала покрываете свѣтлымъ тономъ весь вашъ листъ, при чемъ этотъ тонъ долженъ соотвѣтствовать самымъ свѣтлымъ мѣстамъ

вашей модели (рис. 22). Даете просохнуть туши и уже по совершенно сухому мѣсту заливаете второй разъ болѣе темнымъ тономъ, оставляя самыя свѣтлыя мѣста въ первоначальномъ тонѣ (рис. 23). Контуръ рисунка не потеряется, такъ какъ линія карандаша будетъ видна изъ-подъ свѣтлаго тона туши. Такимъ образомъ, постепенно усиливая первоначальный тонъ путемъ наложенія одного тона на другой, вы, наконецъ, достигаете того соотношенія пятенъ, которое имѣется на вашей модели



Рис. 24.

Рис. 23.

(рис. 24). Если жилки на листѣ темныя, то онѣ рисуются кончикомъ кисти, если же онѣ свѣтлыя, то при заливкѣ темнымъ тономъ оставляютъ свѣтлыя полоски.

6. БЛИКЪ.

На всѣхъ почти предметахъ при сильномъ освѣщеніи, будь это источникъ свѣта натуральный или искусственный, есть мѣста наиболѣе выпуклыя, вслѣдствіе чего они обыкновенно сильнѣе освѣщаются, чѣмъ все остальное. Въ такихъ наиболѣе



освѣщенныхъ мѣстахъ находятся небольшія площади, а иногда просто точки, самыя свѣтлыя. Мѣста сильнаго свѣта на предметѣ носятъ названіе «блика».

Бликъ, какъ при отмывкѣ тушью, такъ и при работѣ акварелью, играетъ очень важную роль. Онъ является исходнымъ пунктомъ сравненія силы тона и цвѣта. Безъ этого сравненія не можетъ быть художественно выполнена ни одна работа.

Не нужно смѣшивать блика со свѣтлой окраской предмета. Такъ, напримѣръ, расписанная разноцвѣтными красками ваза имѣетъ особый бликъ независимо отъ мѣста, окрашеннаго въ бѣлый цвѣтъ. Бликъ можетъ находиться и на мѣстѣ, окрашенномъ въ болѣе темный цвѣтъ. Присутствіе блика яснѣе наблюдается на предметахъ, имѣющихъ полированную гладкую поверхность, которую въ общежитіи называютъ блестящей, хотя въ большинствѣ случаевъ блеститъ собственно не вся поверхность, а какое-нибудь мѣсто ея, отражающее источникъ свѣта. Чтобы нагляднѣе убѣдиться въ существованіи въ натурѣ такого блика, возьмите обыкновенную столовую бѣлую тарелку, поставьте ее на столѣ, а сами станьте лицомъ къ источнику свѣта—окну, и вы опредѣленно увидите на тарелкѣ блестящія мѣста. Еще лучше это будетъ замѣтно, если вы, глядя на тарелку, чуть прищурите глаза. Понаблюдайте за предметами металлическими, стеклянными, и вы увидите, что бликъ представляетъ ихъ характерную черту. Бликъ при отмывкѣ, а тѣмъ болѣе при рисованіи акварелью, играетъ очень важную роль. Онъ является исходнымъ пунктомъ сравненія какъ силы тона при отмывкѣ тушью, такъ и цвѣта при работѣ акварелью. Безъ этого сравненія не можетъ быть художественно выполнена ни одна работа. Бликъ въ работѣ кистью представляетъ изъ себя какъ бы единицу мѣры, съ которой вы все время неустанно сопоставляете и силу тона, и его цвѣтъ. Въ данномъ случаѣ мы будемъ сравнивать съ бликомъ только силу одного и того же тона, а въ дальнѣйшемъ, когда перейдемъ къ работѣ акварелью, и окраску предметовъ въ тѣсной зависимости отъ блика. Такъ какъ у каждаго изъ читателей найдется подъ рукой какой-нибудь предметъ домашняго обихода нетрудный по формѣ, съ гладкой поверхностью, а слѣдовательно, и съ рѣзко выраженнымъ бликомъ, то мы и перейдемъ къ рисованію этой категоріи моделей, на которыхъ подчеркнемъ форму блика и его мѣстоположеніе на предметѣ въ зависимости отъ освѣщенія.

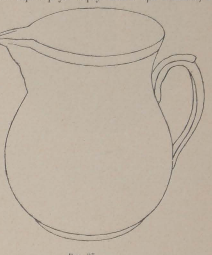


Рис. 25.

7. СИЛУЭТЫ СЪ БЛИКОМЪ.

Возьмите кувшинъ, поверхность котораго покрыта глазурью, и нарисуйте его съ освѣщенной стороны въ одномъ контурѣ. Мѣсто, занимаемое бликомъ, также обрисуйте карандашомъ, строго сохраняя форму свѣтящагося пятна (рис. 25). Одной тушью трудно, понятно, передать свѣтящееся мѣсто на предметѣ, такъ какъ въ нашемъ распоряженіи имѣется только одинъ черный тонъ и бѣлая бумага, которая сама по себѣ не даетъ впечатлѣнія такого свѣтящагося пятна, какъ на предметѣ. Тѣмъ не менѣе, правильной формой блика и вѣрнымъ соотношеніемъ силы тона можно очень близко подойти къ натурѣ; но объ этомъ будетъ говориться въ соотвѣтствующемъ отдѣлѣ, а сейчасъ необходимо помнить одно, что бѣлый тонъ бумаги соотвѣтствуетъ самому свѣтлому пятну на предметѣ, т.-е. блику. Исходя изъ этого, вы оставляете пространство блика свѣтлымъ, равномѣрно покрывая все остальное густымъ слоемъ туши. Получился тотъ же силуэтъ, но присутствіе блика на немъ придаетъ рисунку уже нѣкоторую рельефность (рис. 26).



Рис. 26.

Возьмемъ мѣдную кастрюлю; она тоже имѣетъ свой собственный, присущій только мѣднымъ предметамъ бликъ. Поставьте ее противъ свѣта. Вся форма кастрюли выразится, какъ силуэтъ, а если прищурите немного глаза, то сразу обратите вниманіе на свѣтящійся бликъ и его опредѣленную форму. Нарисуйте эту модель сначала противъ свѣта и залейте весь рисунокъ силуэтомъ (рис. 27), а затѣмъ ту же модель нарисуйте съ бликомъ и, покрывая весь рисунокъ однимъ тономъ, оставьте бликъ не закрашеннымъ (рис. 28).

Цѣлый рядъ предметовъ домашняго обихода можетъ вамъ служить прекрасными моделями, на которыхъ вы замѣтите ясно выраженный бликъ. Для того, чтобы основательно усвоить понятіе о бликѣ и его значеніи въ живописи, а также и въ рисо-

ванiи карандашомъ, нельзя ограничиваться приведенными здѣсь примѣрами; необходимо сдѣлать большое количество такихъ упражненiй. Кромѣ предметовъ домашняго обихода, рисуйте все, что такъ или иначе останавливаетъ ваше вниманiе своимъ



Рис. 27.

характернымъ бликомъ. На цѣломъ рядѣ различныхъ породъ жучковъ, имѣющихъ на своей поверхности твердый блестящiй покровъ, вы найдете характерный бликъ. Различные сорта фруктовъ, какъ-то: яблоки, вишни, сливы, груши и т. д.,—все это можно рельефно изобразить только благодаря присутствiю блика, о которомъ рисующiй долженъ все время помнить.



Рис. 28.

Присматривайтесь къ природѣ, васъ окружающей: она дастъ вамъ неисчерпаемый запасъ матерiала, которымъ вы и пользуйтесь для развитiя вашего эстетическаго чутья и художественной памяти.

То, что до сихъ поръ васъ интересовало только со стороны содержанія, теперь, когда вы начали учиться рисованію, будетъ интересовать васъ еще и своей формой, цвѣтомъ и общей гармоніей пятенъ. Если имѣете возможность посѣщать выставки картинъ, музеи, картинныя галлереи, то присматривайтесь къ произведеніямъ мастеровъ кисти,—это облегчитъ вашу дальнѣйшую работу и поможетъ оцѣнить значеніе тѣхъ техническихъ пріемовъ, о которыхъ мы говорили выше. Вы сознательно будете разбираться въ произведеніяхъ искусства и воспринимать ихъ гораздо глубже и полнѣе, чѣмъ прежде. Передъ вами откроется до сихъ поръ вамъ неизвѣстный, совершенно новый міръ—міръ формъ и красокъ.

Въ слѣдующихъ выпускахъ «Искусства для всѣхъ» работа кистью будетъ раздѣлена на два отдѣла: въ первомъ—отмывка тушью плоскаго, геометрическаго и художественнаго орнамента, примѣняемаго въ архитектурныхъ чертежахъ, а во второмъ—отмывка чисто-художественныхъ формъ натуралистическаго характера.

В. Лепикашъ.

■ ■ ■

ФИЛОСОФСКІЕ ЭТЮДЫ.

Предисловіе.

Живой интересъ къ различнаго рода проблемамъ искусства наблюдается сейчасъ не только среди спеціалистовъ и художниковъ, но и вообще въ широкихъ кругахъ образованной публики. Вопросы литературы, театра, музыки, живописи усиленно обсуждаются не только въ спеціально-философскихъ сочиненіяхъ, но, къ сожалѣнію, и на страницахъ газетъ и журналовъ. Говоримъ «къ сожалѣнію» потому, что послѣднее обстоятельство, если и возбуждаетъ въ читательской массѣ интересъ къ художественной жизни, то, съ другой стороны, вноситъ слишкомъ много уличнаго шума и путаницы въ тихіе сады искусства. Впрочемъ, и само искусство нашихъ дней стало подобно автомобилю и несется впередъ съ такой головокружительной быстротой, что за нимъ съ трудомъ поспѣваютъ даже проворные странствующіе лекторы. Едва мы знакомимся и осваиваемся съ однимъ какимъ-либо теченіемъ, какъ на смѣну ему является другое; не успѣетъ оно сформироваться и проявить себя, какъ за нимъ мчится третье, четвертое и т. д.

Давно ли, кажется, мы недоумѣвали предъ картинами импрессіонистовъ,—и вотъ уже импрессіонизмъ состарился, сталъ академичнымъ, консервативнымъ; давно ли символистовъ мы бранили «декадентами»,—а между тѣмъ сейчасъ произведенія ихъ печатаются въ дѣтскихъ хрестоматіяхъ, какъ образцы классическаго искусства. И какъ же, въ самомъ дѣлѣ, намъ не признать ихъ классиками, когда съ барабаннымъ боемъ и воинственными кликами налетѣли на насъ разные «футуристы», «кубисты», «лучисты» и всякіе иные «исты», передъ напоромъ которыхъ растерялись не только зрители, но и сами художественные критики!

Чтобы устоять предъ этимъ натискомъ, чтобы разобраться въ этомъ водоворотѣ теченій, мнѣній и теорій, отдѣлить цѣнное отъ ничего не стоющаго, отличить искреннее отъ шарлатанства,—мало одного непосредственнаго чутья и вкуса, ибо чутье можетъ быть легко сбито съ толку, а вкусъ—измѣнчивъ. Необходимо еще выработать въ себѣ опредѣленные теоретическіе взгляды на искусство, его сущность, его средства, его задачи,—словомъ, необходимо рѣшить рядъ вопросовъ, которые и составляютъ собственно философію искусства и которымъ будутъ посвящены наши «этюды».

Вопросы, которые мы намѣрены здѣсь обсудить, занимаютъ человѣческую мысль уже нѣсколько тысячъ лѣтъ и были поставлены впервые великими эллинами во времена расцвѣта ихъ философіи.

Въ очеркахъ по исторіи живописи вы познакомитесь отчасти съ послѣдовательной смѣной воззрѣній на искусство въ различныя эпохи его жизни. Мы же въ настоящихъ этюдахъ сосредоточимъ свое вниманіе исключительно *на современности* и постараемся выяснить въ популярной формѣ отношеніе современной философской мысли къ различнымъ художественнымъ проблемамъ.

Мы полагаемъ, что такое выясненіе представляетъ не одинъ лишь теоретическій интересъ, далекій отъ всякаго вліянія на практическую дѣятельность художниковъ. Напротивъ, эстетическія теоріи всегда отражались въ большей или меньшей степени на художественной практикѣ, опредѣляли задачи, которыя ставили себѣ художники различныхъ поколѣній, вліяли на образованіе тѣхъ или иныхъ теченій въ искусствѣ. Ни одинъ художникъ, оставившій замѣтный слѣдъ въ исторіи искусства, не прошелъ, насколько намъ извѣстно, мимо художественныхъ проблемъ, которыя выдвигались философіей его эпохи.

И ужъ, конечно, знаменитый афоризмъ Гёте «Ich singe, wie der Vogel singt» *) меньше всего примѣнимъ къ самому автору Фауста, который былъ образованнѣйшимъ человѣкомъ своего времени и въ своихъ письмахъ и статьяхъ оставилъ намъ цѣлый рядъ глубокихъ и проникновенныхъ образцовъ философской мысли по различнымъ вопросамъ искусства.

В. Л.

■ ■ ■

Зритель и художникъ.

(Сущность эстетическаго переживанія).

ОПРЕДѢЛЕНІЕ.—Прежде всего условимся относительно терминовъ, съ которыми мы будемъ имѣть дѣло. Мы намѣрены побесѣдовать сейчасъ объ *эстетическомъ* переживаніи,—отсюда слѣдуетъ, что намъ нужно въ первую же голову установить значеніе этихъ словъ или, иначе говоря, отвѣтить на вопросъ: что же именно означаетъ это выраженіе — «эстетическое переживаніе»?

Для нашихъ цѣлей будетъ вполнѣ достаточно, если мы отвѣтимъ на этотъ вопросъ чисто формальнымъ образомъ: эстетическимъ переживаніемъ называется особое сложное сплетеніе чувствъ и мыслей, которое вызываетъ въ насъ созерцаніе природы или художественнаго произведенія.

Это, слѣдовательно,—тотъ внутренній, духовный процессъ, который вызываетъ въ васъ стихотвореніе Пушкина, драма Шекспира, статуя Родена, картина Рѣпина или, наконецъ, просто пейзажъ, открывшійся предъ вами съ высоты какого-либо пригорка: зеленѣющія поля, опоясанныя затѣйливымъ узоромъ неглубокой рѣчки, синеватая каемка лѣса на горизонтѣ и вереница облаковъ, окрашенныхъ въ пурпуръ послѣдними лучами уходящаго дня.

*) «Я пою такъ, какъ птица поетъ».

Кому не знакомы эти переживанія?—Ихъ знавалъ всякій, въ комъ душа жива. И едва ли намъ нужно пытаться точнѣе и подробнѣе изобразить словами эти душевныя состоянія—неуловимыя, измѣнчивыя, безконечно разнообразныя и сотканныя изъ тысячи различныхъ оттѣнковъ.

Въ самомъ дѣлѣ, тому, кто никогда не испытывалъ чувствъ, о которыхъ идетъ рѣчь, не объяснишь ихъ никакими философскими формулами, какъ не объяснишь прелесть заката слѣпому или очарованіе пѣсни тому ученому, который опредѣлилъ музыку, какъ «самый непріятный изъ всѣхъ шумовъ». Но тотъ, кто былъ хоть разъ взволнованъ произведеніемъ искусства, чье сердце когда-либо сильнѣй забилось при чтеніи стиха любимаго поэта, кому случалось въ радостномъ изумленіи останавливаться передъ отраженіемъ какого-нибудь обгорѣлаго пня въ тихихъ водахъ лѣсного озера,—съ тѣмъ мы легко сговоримся, тотъ совершенно точно пойметъ, что именно мы имѣемъ въ виду, говоря объ эстетическомъ переживаніи, тому намъ не нужно объяснять, напр., что «эстетическое удовольствіе не имѣетъ сходства съ тѣмъ, какое испытываетъ оптовый торговецъ, осуществившій широкіе планы для поднятія торговли», и т. п. *)

Постановка вопросовъ.—Итакъ, мы условились относительно предмета нашей бесѣды. Условились, правда, не особенно «научно», но достаточно ясно для взаимнаго пониманія.

Пойдемъ теперь дальше и спросимъ себя: *какова же причина* эстетическаго переживанія? *почему мы дорожимъ* этими моментами эстетическаго волненія? почему впечатлѣнія, доставляемыя намъ искусствомъ, мы считаемъ величайшею *цѣнностью,* хотя они, вѣдь, могутъ быть и не только радостными, но иногда и мучительными? почему мы говоримъ: «эта картина прекрасна», хотя бы она изображала, напр., убійство или что-либо еще болѣе отвратительное? почему мы *любимъ* эти картины, подчасъ терзающія нашу душу и, ужъ во всякомъ случаѣ, вызывающія въ насъ чувство, совсѣмъ не похожее на «удовольствіе»? Можно ли, въ самомъ дѣлѣ, назвать удовольствіемъ впечатлѣніе отъ картины, описанное Гаршинымъ въ его стихотвореніи «На выставкѣ картинъ Верещагина»? Поэтъ негодуетъ на публику, оцѣнивающую картины съ точки зрѣнія ихъ внѣшней красивости, на какого-то господина въ очкахъ, съ ученымъ видомъ толкующаго о техническихъ тонкостяхъ, на двухъ дамъ, поминутно восторгающихся:

«Какъ это мило и реально!
Какъ нарисованы халаты натурально...?»

Поэту непонятны такія изъявленія эстетическаго «удовольствія», они кажутся ему почти кощунственными:

— «Не то—восклицаетъ онъ—
Увидѣлъ я, смотря на эту степь, на эти лица:
Я не увидѣлъ въ нихъ аффектнаго эскизца,

*) Такъ изъясняется, напр., Ю. Мильталеръ въ своей книгѣ: «Что такое красота?» Стр. 7 и 8

Увидѣлъ смерть, услышалъ вопль людей,
Измученныхъ убійствомъ, тьмой лишеній...
Не люди то, а только тѣни
Отверженниковъ родины своей...»

И, резюмируя свои впечатлѣнія, поэтъ взываетъ:

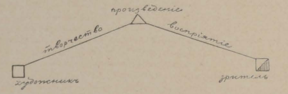
«Плачь и молись, отчизна-мать!
Молись!..»

Вы видите, такимъ образомъ, что эстетическое переживаніе можетъ быть поистинѣ мучительнымъ. Впрочемъ, вы знаете это, конечно, и по личному опыту. Такъ вотъ, и спрашивается: отчего же мы не избѣгаемъ этихъ переживаній, а, напротивъ, тянемся къ нимъ, какъ листъ къ солнцу? отчего мы часами простаиваемъ предъ страшной картиной Рѣпина, изображающей убійство Грознымъ своего сына, а не бѣжимъ отъ нея, какъ бѣжимъ отъ всего страшнаго и мучительнаго, или не бросаемся на нее съ ножемъ, какъ это сдѣлалъ одинъ безумецъ? Ужъ не значитъ ли это, упаси Боже, что мы какіе-то извращенные люди, которымъ нравится причинять себѣ боль?

Или возьмемъ другой примѣръ. Вонъ тамъ, надъ рѣкой, торчитъ корявый, изуродованный временемъ и непастьемъ стволъ ветлы. Чернымъ пятномъ зіяетъ огромное дупло; узловатые корни уныло свѣсились къ водѣ, и лишь нѣсколько зеленѣющихъ вѣтокъ на верхушкѣ составляютъ его жалкое украшеніе. Двадцать разъ вы проходили мимо этого урода, даже не удостаивая его взглядомъ: онъ не казался вамъ, конечно, отвратительнымъ или страшнымъ, но не вызывалъ и чувства удовольствія. Отчего же, изображенный на полотнѣ кистью искуснаго художника во всей своей неприглядности, онъ становится для васъ источникомъ живого наслажденія?

Отвѣтить на всѣ эти вопросы и значитъ—объяснить причину эстетическаго переживанія.

Чтобы разрѣшить эту задачу, обратимъ вниманіе прежде всего на существованіе двухъ основныхъ моментовъ въ жизни искусства: *творчества* и *воспріятія*. Художникъ творитъ; зритель воспринимаетъ; между ними—художественное произведеніе. Наглядно это можно изобразить слѣдующимъ образомъ:



Эта схема, которую мы впослѣдствіи дополнимъ и усложнимъ, достаточна, однако, для того, чтобы подсказать намъ: гдѣ слѣдуетъ искать *первоисточникъ* эстетическаго переживанія, возбужденнаго въ душѣ зрителя воспріятіемъ художественнаго произведенія? Очевидно, этимъ первоисточникомъ является художникъ и его творчество.

Намѣчается, слѣдовательно, такой путь разсужденія: сперва мы разсмотримъ въ общихъ чертахъ процессъ творчества, затѣмъ—процессъ воспріятія, потомъ сравнимъ оба эти процесса другъ съ другомъ и, въ результатѣ, придемъ, вѣроятно, къ нѣкоторымъ выводамъ.

ТВОРЧЕСТВО.—Ссылаясь на многочисленныя свидѣтельства великихъ художниковъ и поэтовъ, мы можемъ установить, что началомъ творческаго процесса является обыкновенно особое состояніе души—такъ называемое вдохновеніе. Состояніе это, которое Врубель называлъ «порывомъ страстнымъ неопредѣленныхъ желаній», описано въ высшей степени отчетливо Пушкинымъ:

«И пробуждается поэзія во мнѣ:
Душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ,
Трепещетъ и звучитъ и ищетъ, какъ во снѣ,
Излиться, наконецъ, свободнымъ проявленьемъ.
И тутъ ко мнѣ идетъ незримый рой гостей,
Знакомцы давніе, плоды мечты моей.
И мысли въ головѣ волнуются въ отвагѣ,
И риѳмы легкія навстрѣчу имъ бѣгутъ,
И пальцы просятся къ перу, перо—къ бумагѣ,
Минута—и стихи свободно потекутъ».

У художниковъ это состояніе можетъ принимать различные оттѣнки: оно можетъ, какъ у Пушкина, носить характеръ «лирическаго волненія», оно можетъ, какъ у Гоголя, превратиться въ «грозную вьюгу вдохновенія». Но, во всякомъ случаѣ, для него характерны двѣ особенности: во-первыхъ, нѣкоторый душевный *подъемъ*, волненье и, во-вторыхъ,—*безпредметность* этого волненья, отсутствіе въ немъ опредѣленнаго содержанія: художникъ самъ еще не знаетъ, на что устремится его вдохновеніе, передъ нимъ проносится безпорядочный рой мыслей и образовъ, изъ которыхъ ни одинъ еще не приковываетъ исключительно къ себѣ его вниманія. Въ этомъ состояніи каждый художникъ можетъ сказать о себѣ словами Фета:

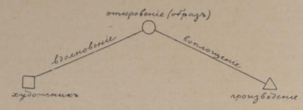
«Не знаю самъ, что буду пѣть,
Но пѣснь въ душѣ ужъ зрѣетъ».

За этимъ предшествующимъ состояніемъ вдохновенія, слѣдуетъ второй моментъ—моментъ *откровенія*, или озаренія, когда передъ художникомъ отчетливо вырисовывается образъ или идея его будущаго произведенія. Образъ этотъ можетъ предстать либо въ зрительныхъ формахъ, либо въ сочетаніи звуковъ, либо въ видѣ отвлеченной идеи—безразлично, во всякомъ случаѣ это—вершина безпредметнаго вдохновенія, и его разрѣшеніе—это тотъ моментъ, когда художникъ, подобно Рафаэлю, узрѣвшему свою Мадонну, восклицаетъ:—«Вотъ она!»

Затѣмъ начинается третій и послѣдній періодъ творческаго процесса—*воплощеніе* образа въ тѣхъ или иныхъ формахъ, та видимая работа, которую совершаетъ художникъ—кистью, рѣзцомъ или перомъ, и которую мы собственно и называемъ творчествомъ, или созиданіемъ.

Въ результатѣ этой работы возникаетъ художественное произведеніе—вещественный, реальный знакъ того образа, который открылся художнику въ моментъ озаренія.

Если изобразить всѣ эти стадіи творческаго процесса графически, то получится такой рисунокъ:



Во избѣжаніе недоразумѣній, добавимъ сейчасъ же, что состоянію вдохновенія, въ свою очередь, могутъ предшествовать другіе моменты, напр., впечатлѣнія отъ созерцанія природы, сознательно поставленная себѣ художникомъ цѣль или, наконецъ, задача, данная ему заказчикомъ. Но всѣ эти житейскіе моменты лежатъ *внѣ* процесса художественнаго творчества: до тѣхъ поръ, пока художникъ воспринимаетъ впечатлѣнія природы или обдумываетъ какія-либо задачи,—онъ ничѣмъ не отличается отъ простого смертнаго, онъ—только человѣкъ, не больше. Онъ становится творцомъ лишь съ того момента, когда онъ «вдохновляется природой», «вдохновляется идеей», «вдохновляется сюжетомъ», однимъ словомъ, когда налетаетъ на него «грозная вьюга вдохновенія», или когда душа его «стѣсняется лирическимъ волненьемъ». Поэтому-то мы и не включили житейскія переживанія, предшествующія вдохновенію, въ вышеприведенную схему творческаго процесса.

Обсудимъ теперь описанный процессъ съ точки зрѣнія его «пріятности», съ точки зрѣнія «удовольствія», которое онъ доставляетъ художнику.

Спросимъ такъ: «*потому ли художникъ творитъ, что это ему пріятно?*» Стоитъ поставить этотъ вопросъ, чтобы со всѣхъ сторонъ послышалось: «Конечно! Разумѣется! Какъ же иначе!» Нѣкоторые серьезные люди, пожалуй, еще добавятъ внушительно: «художникъ творитъ потому, что ему платятъ за это деньги». Мы не будемъ спорить съ такими серьезными людьми, потому что у насъ съ ними нѣтъ общей почвы для взаимнаго пониманія. На первомъ же утвержденіи, что творчество пріятно,— остановимся подробнѣе. Больше того: мы съ нимъ согласимся. Въ самомъ дѣлѣ, кто же изъ насъ не знаетъ, какое удовольствіе доставляетъ рисованіе, какъ пріятно изобразить на бумагѣ хотя бы вотъ эту стоящую передо мной чернильницу или просто бездѣльно чертить карандашомъ на бѣломъ листѣ какіе-то ничего не выражающіе узоры и линіи. Это удовольствіе все повышается по мѣрѣ того, какъ вы овладѣваете техникой и съ большей легкостью преодолѣваете препятствія, по мѣрѣ того, какъ усложняются ваши задачи, и вы отъ сухого орнамента переходите, напр., къ изображенію живого человѣческаго лица. Тутъ открывается для васъ неисчерпаемый источникъ наслажденія: вы съ изумленіемъ убѣждаетесь въ томъ, что самое банальное лицо похоже на сказку изъ тысячи и одной ночи, что въ каждомъ еле-замѣтномъ изгибѣ бровей, въ каждой складкѣ губъ, въ каждомъ свѣтломъ бликѣ

глаза скрыта цѣлая поэма, читать которую никогда не наскучитъ. И вамъ покажется порою, что всѣ радости міра сошлись на кончикѣ вашего карандаша, набрасывающаго какую-нибудь ничтожную ямку на подбородкѣ, мягкій оволъ щеки или мощную извилину скуловой кости.

Но... очень скоро, быть можетъ, вы почувствуете и нѣчто иное: вы ощутите горькое чувство безсилія передать возникшій у васъ образъ такъ, какъ вамъ хотѣлось бы, что ваше произведеніе не отвѣчаетъ вашему замыслу, что рисунокъ васъ не удовлетворяетъ, что вашему портрету недостаетъ чего-то неуловимаго, необъяснимаго, но чрезвычайно нужнаго и, быть можетъ, самаго существеннаго. Вы напряженно вглядываетесь въ какую-нибудь морщинку подъ глазомъ, въ какой-нибудь бугорокъ на лбу, стараясь прочесть въ ихъ выраженіи ускользающую отъ васъ тайну; вы стираете однѣ линіи, прибавляете другія, мѣняете форму третьихъ, а вашъ рисунокъ все дальше и дальше уходитъ отъ идеала; онъ становится вамъ непріятенъ; вамъ дѣлается, наконецъ, противно на него смотрѣть; вы швыряете прочь ненавистный карандашъ и съ ожесточеніемъ рвете на мелкіе клочки результатъ вашего многочасового труда.

Право же, въ этомъ очень мало «удовольствія»! Но погодите: это еще только начало, только преддверіе тѣхъ «мукъ творчества», о которыхъ кричатъ всѣ художники, за самыми ничтожными исключеніями. По началу вамъ кажется, что все дѣло въ недостаткѣ техники и выучки, что стоитъ еще немного поупражняться, еще немного увеличить ловкость вашей руки, – и задача будетъ рѣшена. Но скоро вы лишитесь и этого утѣшенія. Чѣмъ дальше проникнете вы въ заповѣдныя рощи искусства, чѣмъ шире будутъ становиться ваши замыслы, чѣмъ требовательнѣе начнете вы относиться къ своимъ произведеніямъ,—тѣмъ чаще мимолетныя вспышки радости будутъ смѣняться часами горечи, разочарованія, отчаянія и напряженной, ожесточенной борьбы съ непослушнымъ и неподатливымъ матеріаломъ. Всегда доволенъ своей работой лишь ребенокъ, рѣже—диллетантъ, еще рѣже—посредственный художникъ, истинный же мастеръ—почти никогда. «Мнѣ сдается,—писалъ Тёпферъ,—что при всей красотѣ своей Венеры, Пракситель задумалъ ее еще прекраснѣе. Пока онъ подготовлялся къ работѣ, искалъ пути, медленно подвигался впередъ, онъ былъ вдохновленъ пламенемъ вѣры и надежды, но, окончивъ свою работу, онъ испыталъ, навѣрное, нѣчто въ родѣ разочарованія. Въ сравненіи съ другими работами того же рода, Венера его, конечно, выдѣлялась и обѣщала славу, но, въ сравненіи съ его первоначальной мыслью, съ его концепціей прекраснаго, она его мало удовлетворила. Посредственные же художники, надо признаться, гораздо чаще Праксителей бываютъ довольны своими произведеніями»...

Тёпферъ, конечно, фантазировалъ, говоря о Праксителѣ. Но мы имѣемъ и прямыя свидѣтельства художниковъ и поэтовъ о «мукахъ творчества», которыя не вознаграждаются даже сознаніемъ достигнутаго совершенства. Почитайте біографіи великихъ художниковъ и поэтовъ, и вы увидите, что въ большинствѣ случаевъ всѣ они были настоящими мучениками искусства, что творческій процессъ былъ для нихъ тяжелой борьбой, напряженнымъ и вѣчно неудовлетвореннымъ исканіемъ, изнуряющей тратой нервовъ и душевной энергіи.

У художниковъ слова жалобы на мучительность творческаго процесса разсыпаны на каждомъ шагу:

— «Нѣтъ на свѣтѣ мукъ сильнѣе муки слова»,—восклицаютъ они безпрестанно.

— «Лучше гранить камни мостовой, чѣмъ быть писателемъ», – свидѣтельствуетъ Флоберъ.

А великій страдалецъ Ницше даже возводитъ эти творческія муки въ какой-то непреложный законъ:

— «Изъ всего написаннаго,—говоритъ онъ,—я люблю только то, что пишется *собственной кровью*».

Отъ писателей и поэтовъ не отстаютъ и художники кисти. Страданія художника, которыя доставляетъ ему его творчество, тотъ же Гаршинъ сдѣлалъ центромъ одного изъ своихъ самыхъ задушевныхъ разсказовъ. Перечитайте этотъ разсказъ, если вы его забыли, и вы узнаете, изъ какихъ переживаній слагается творческій процессъ.

— «Уже двѣ недѣли, какъ я пересталъ ходить въ академію: сижу дома и пишу. Работа совершенно *измучила* меня... Чѣмъ ближе она подвигается къ концу, тѣмъ *все страшнѣе и страшнѣе* кажется мнѣ то, что я написалъ... Это—не написанная картина, это—созрѣвшая *болѣзнь...* Полотно покрыло мольбертъ съ картиной, а я все сижу передъ нимъ, думая все о томъ же неопредѣленномъ и страшномъ, что такъ *мучитъ* меня» и т. д., и т. д. Весь разсказъ перевитъ такими признаніями.

Но если васъ не удовлетворитъ этотъ «литературный» примѣръ, то прочитайте хотя бы біографію голландскаго художника Ванъ-Гога, который, по выраженію одного критика, писалъ не кончиками пальцевъ, а обнаженными нервами, все творчество котораго, какъ и вся жизнь, были изступленной борьбой и метаніемъ, закончившимися, наконецъ, настоящимъ сумасшествіемъ. Одно созерцаніе природы приводило его въ какое-то творческое бѣшенство. «Эмоціи, которыя вызываетъ у меня красота,—признавался онъ въ одномъ письмѣ,—часто доводятъ меня *до обморока,* и тогда въ теченіе нѣсколькихъ дней я не могу работать». О той чудовищной бурѣ, которая бушевала въ его душѣ во время самаго процесса творчества, можно составить себѣ лишь приблизительное представленіе. О ней свидѣтельствуетъ тотъ случай, когда Ванъ-Гогъ, во время одного сеанса, въ изступленіи бросился съ ножемъ на своего товарища, а затѣмъ въ припадкѣ бѣшенства отхватилъ себѣ одно ухо. Мы даже и вообразить себѣ не можемъ, что онъ ощущалъ въ ту минуту, но ужъ, конечно, никто не назоветъ этого «удовольствіемъ» или даже «наслажденіемъ»!

И вотъ, предъ лицомъ такихъ признаній и фактовъ, самъ собою напрашивается вопросъ: *что же заставляетъ художниковъ творить?* что побуждаетъ человѣка, такъ старательно избѣгающаго въ жизни всего непріятнаго и болѣзненнаго, предаваться занятію, въ которомъ гораздо больше страданія, чѣмъ радости? Что толкаетъ его на этотъ тернистый путь, который лишь на мгновенія поднимается къ свѣтлымъ вершинамъ, чтобы сейчасъ же круто повернуть внизъ и затеряться въ темныхъ и глухихъ безднахъ? О, этотъ тяжкій путь! Сколькихъ привелъ онъ къ гибели, къ чахоткѣ, къ алкоголизму, къ сумасшествію!.. И все же неудержимо влечетъ и манитъ онъ къ себѣ все новыя и новыя жертвы, и на смѣну однимъ разбившимся безумцамъ безконечной вереницей тянутся другіе. Почему?

Тутъ приходятъ ученые люди съ пергаментными лицами и стараются хитрыми машинками, всякими термометрами и динамометрами, измѣрить глубины человѣческаго духа. Предоставимъ имъ заниматься этими невинными опытами, сами же не послѣдуемъ за ними и откровенно признаемся: здѣсь—тайна!

Но что бы ни заключала въ себѣ эта тайна,—ясно одно: очевидно, есть какая-то высшая сила, какая-то непреклонная власть, какая-то непреодолимая потребность выраженія, которая подчиняетъ себѣ волю художника. Художникъ *не можетъ* не творить, не можетъ не выражать въ словахъ, въ звукахъ, въ краскахъ или въ мраморѣ тѣ чувства и мысли, которыми переполнена его душа.

Это—та сила, о которой поэтъ разсказываетъ:

— «Какъ вѣчному жиду голосъ какой-то все говоритъ: иди, иди, такъ мнѣ что-то суетъ перо въ руки и говоритъ: пиши, пиши!»

Это—та власть, о которой другой поэтъ говоритъ:

«Охваченный ею не можетъ молчать,
Онъ рабъ ему чуждаго духа:
Вожглась ему въ грудь вдохновенья печать,
Неволей иль волей онъ *долженъ* вѣщать,
Что слышитъ подвластное ухо».

Какова природа этой власти,—не все ли намъ равно: важно то, что она существуетъ. И если читатель не удовлетворится простымъ утвержденіемъ этого факта и снова повторитъ намъ свое «почему»,—отвѣтимъ ему осторожно словами Достоевскаго:

— Почемъ знать, можетъ быть, «страданіе-то и есть жизнь...»

ВОСПРІЯТІЕ.—Таково творчество. Такъ—въ радости или въ мукахъ—рождается художественное произведеніе. Допустимъ, что это будетъ кусокъ холста, на которомъ въ различномъ порядкѣ наложены мазки красокъ. Теперь на сцену является новое дѣйствующее лицо—*зритель*. Онъ подходитъ къ раскрашенному холсту, минуту вглядывается въ него и говоритъ:

— Какая чепуха!..

Затѣмъ поворачивается и идетъ прочь, ворча, что художники «морочатъ публику». За нимъ приходитъ другой; онъ останавливается передъ полотномъ, смотритъ на него и... ничего не говоритъ. Но по его просвѣтленному взору, или, быть можетъ, по сдвинувшимся бровямъ, по складкѣ губъ, болѣзненно сжавшихся,—вы угадаете, что въ немъ совершается какой-то внутренній процессъ. Что же это за процессъ?

Чтобы уяснить себѣ его, обратимся къ вашему собственному опыту.

Если вамъ случалось бывать на выставкахъ картинъ нашихъ «кубистовъ» или «футуристовъ», то вы, по всей вѣроятности, вели себя именно такъ, какъ первый изъ двухъ упомянутыхъ зрителей. Вспомните же: что вы видѣли въ этихъ возмутившихъ васъ картинахъ? чѣмъ онѣ, въ сущности, вамъ представлялись? Вы согласитесь, конечно, что именно *картинъ*-то вы въ нихъ и не узрѣли: передъ вами такъ и остались разноцвѣтные мазки красокъ и холстъ.

Но вы бывали, конечно, и въ положеніи второго нашего зрителя, когда созерцали произведенія болѣе близкихъ и понятныхъ вамъ художниковъ. Тогда происходило съ вами нѣчто какъ разъ *обратное,* т.-е. вы не замѣчали холста и красокъ, а видѣли картины, видѣли образы людей, животныхъ, деревьевъ, горъ, слышали ревъ



Ф. Валлоттонъ. *Часть рисунка.*

бури, ощущали прохладу сумерекъ или зной лѣтняго дня. Такъ Гаршинъ въ приведенномъ выше примѣрѣ «увидѣлъ смерть, услышалъ вопль людей».

Если вы примете, кромѣ того, во вниманіе, что *одна и та же* картина можетъ оказывать различное дѣйствіе на различныхъ зрителей, что для однихъ она навсегда

остается раскрашеннымъ кускомъ холста, а у другихъ вызываетъ сложную гамму ощущеній и представленій,—то вамъ легко будетъ отвѣтить на вопросъ: въ чемъ же заключается процессъ воспріятія? Вамъ станетъ ясно, что воспріятіе есть *возсозданіе* зрителемъ тѣхъ или иныхъ образовъ изъ элементовъ художественнаго произведенія. Художественное произведеніе, собственно, и существуетъ лишь въ головѣ зрителя, въ дѣйствительности же, это—мазки красокъ, куски холста, груды мрамора.

Художественное произведеніе это—мертвая форма, которую зритель наполняетъ тѣмъ или инымъ содержаніемъ, это - условный знакъ, символъ, по которому зритель долженъ *самъ сотворить* тотъ или иной образъ. Всмотритесь въ приведенный здѣсь рисунокъ Феликса Валлоттона (стр. 10).

Что это, въ сущности, такое?—Нѣсколько бѣлыхъ пятенъ на сплошномъ черномъ фонѣ. И тѣмъ не менѣе, вы совершенно ясно видите фигуру сидящаго на диванѣ человѣка, угадываете выраженіе его лица и глазъ, которыхъ совершенно нѣтъ на рисункѣ, видите овалъ его головы, который, вѣдь, совсѣмъ не нарисованъ, видите несуществующую линію его руки, вложенной въ карманъ брюкъ, замѣчаете складки костюма,—однимъ словомъ, вы совершаете довольно сложную работу для того, чтобы изъ этихъ черныхъ и бѣлыхъ пятенъ создать образъ человѣка, т.-е. воспринять данное художественное произведеніе. Простота нашего рисунка такова, что эту созидающую работу легко совершитъ каждый, и все же найдутся, вѣроятно, люди, которымъ покажется, что здѣсь изображенъ индѣецъ верхомъ на зебрѣ...

Вышеописанный процессъ совершается и всегда совершался при воспріятіи любого художественнаго произведенія. Посмотрите на наивные и своеобразные рисунки египтянъ. Условность этихъ фигуръ съ вывернутыми плечами, обведенныхъ рѣзкимъ контуромъ, для насъ совершенно очевидна. Намъ ясно, что нигдѣ въ природѣ египетскіе художники не могли наблюдать ничего подобнаго, и что произведенія ихъ были, просто на просто, мертвыми условными значками. Но несомнѣнно, что въ свое время зритель оживлялъ эти мертвые символы своимъ воображеніемъ, что эти фигурки казались ему живыми и полными движеніями, что онѣ разсказывали ему волнующія повѣсти о пышныхъ царствованіяхъ его повелителей, о подвигахъ его героевъ, о добродѣтеляхъ его боговъ. Углубитесь дальше въ молчаливую пустыню древности и представьте себѣ, какую огромную творческую работу долженъ былъ совершить дикарь, чтобы въ этой знаменитой фрескѣ, изображающей битву кафровъ съ бушменами, увидѣть подлинную батальную картину, «увидѣть смерть, услышать вопль людей» [*]).

Таково же, по существу своему, было искусство и въ послѣдующія эпохи, таковымъ оно осталось и въ наши дни. Одни условные значки смѣнялись другими, болѣе соотвѣтствующими культурѣ своего времени, но всегда художественныя произведенія оставались лишь мертвыми формами, лишь символами, по которымъ зритель самъ создавалъ живые образы. Вотъ вамъ рисунокъ покойнаго Сѣрова, одного изъ лучшихъ рисовальщиковъ нашего времени (стр. 12). Какъ живой сидитъ передъ вами солидный волчище, мастерски набросанный нѣсколькими обобщающими штрихами. Но полно, волкъ ли это? Развѣ вы видѣли въ натурѣ такіе штрихи и контуры? Развѣ бываютъ

*) См. Очерки по исторіи живописи, стр. 87.

волки цвѣта бумаги? Согласитесь, что ничего подобнаго на самомъ дѣлѣ не увидишь. Согласитесь, что здѣсь передъ вами просто нѣсколько карандашныхъ линій, а волка-то выдумали вы сами: онъ—ваше созданіе, продуктъ вашего собственнаго творчества, ваше, если угодно, художественное произведеніе.

Буквально тотъ же самый процессъ совершается въ душѣ зрителя при созерцаніи всякаго произведенія искусства, будь то даже не картина или статуя, а стихотвореніе, романъ или музыкальное произведеніе. Каждое изъ нихъ является лишь возбудителемъ особаго творческаго процесса въ воспринимающей душѣ и заставляетъ работать мысль и воображеніе. Мы читаемъ стихотвореніе или романъ, а въ мозгу въ это время кипитъ дѣятельная работа, которая требуетъ иногда отъ насъ сознательнаго усилія. Вотъ, напр., какъ долженъ, по мнѣнію Д. Н. Овсянико-Куликовскаго, читать нѣкто А. романъ «Дворянское гнѣздо», если онъ хочетъ вполнѣ воспринять это произведеніе: «Надо, чтобы нашъ А. вникъ въ психологію типовъ, въ самое построеніе образовъ, припомнилъ кое-что изъ эпохи 40-хъ годовъ, вдумался въ положеніе, въ соціальное самочувствіе мыслящихъ и идеалистически-настроенныхъ людей того времени, представилъ себѣ картину дореформенной Россіи, крѣпостное право и т. д., и т. д... Имѣя въ своемъ распоряженіи этотъ матеріалъ, эти факты, эти данныя, онъ уже можетъ изъ нихъ *возсоздать* въ воображеніи и Лаврецкаго, и Лизу, и Лемма, и Паншина и т. д., какъ типы, какъ художественныя обобщенія» *). Работа, какъ видимъ, не легкая и, если даже она и не такъ страшна, какъ изображаетъ ее почтенный профессоръ, то все же отрицать ея творческаго и дѣятельнаго характера нельзя.



В. Сѣровъ. *Рисунокъ.*

При этомъ каждый можетъ, конечно, совершить эту работу по-своему, оттого и происходитъ различное пониманіе разными людьми одной и той же вещи.

Слушая музыку, мы тоже не остаемся совершенно бездѣятельными и наслаждаемся или терзаемся вовсе не звуковыми ощущеніями. «Вслушиваясь въ музыкальное произведеніе, мы, въ дѣйствительности, слѣдимъ за своеобразнымъ развитіемъ

*) Изъ лекцій объ «Основахъ художественнаго творчества».

системы душевныхъ состояній, возбужденныхъ въ насъ этой музыкой... Одинъ даже звукъ, будь то звукъ колокола, или возгласъ трубы, или хрипъ контръ-фагота, достигая сознанія, обволакивается многочисленными психическими элементами, которые, въ концѣ концовъ, совершенно претворяютъ его въ себя. Такимъ образомъ, мы, воспринимая музыку, никогда не имѣемъ дѣла съ чисто звуковымъ ощущеніемъ, но всегда съ комплексомъ ощущеній, чувствъ и мыслей» *). Другими словами, и здѣсь наблюдается то же самое явленіе: звуки музыки даютъ лишь толчокъ для самостоятельной творческой работы, совершающейся въ душѣ слушателя. Если вы хотите знать, насколько эта работа самостоятельна и индивидуальна, спросите двадцать разныхъ слушателей, какъ они поняли сыгранную имъ пьесу, какія чувства, образы и мысли она въ нихъ вызвала: услышите двадцать различныхъ разсказовъ.

Менѣе наглядно проявляется творческій характеръ воспріятія въ томъ случаѣ, когда мы имѣемъ дѣло не съ произведеніемъ искусства, а съ самой природой. Но это зависитъ лишь отъ того, что здѣсь творчество зрителя совершается особенно легко, безъ всякихъ усилій съ его стороны и потому менѣе замѣтно.

Мы любуемся заревомъ заката и создаемъ изъ формъ облаковъ фантастическіе дворцы, башни, корабли, диковинныхъ птицъ и звѣрей; узоры мороза на окнахъ наше воображеніе претворяетъ въ невиданные лѣса, гроты, скалы; мы ѣдемъ степью въ мятель и узнаемъ въ проносящихся снѣжныхъ вихряхъ знакомые образы пушкинскихъ бѣсовъ. Поэтъ сказалъ:

«Природа—дивный храмъ, гдѣ рядъ живыхъ колоннъ
О чемъ-то шепчется невнятными словами;
Лѣсъ темный символовъ знакомыми очами
На проходящаго глядитъ со всѣхъ сторонъ».

И мы постоянно раскрываемъ эти символы, безпрестанно подслушиваемъ эти невнятные шопоты, угадывая въ нихъ то грустный, то радостный смыслъ. Любуясь природой, мы всѣ становимся немного поэтами, сами того не замѣчая. Когда мы видимъ, какъ солнце *улыбается*, ручей *бѣжитъ*, сосны *глядятъ угрюмо*, цвѣты *привѣтливо киваютъ* головками,—развѣ мы не создаемъ тогда поэтическихъ образовъ, ибо на самомъ дѣлѣ ни солнце, ни ручей, ни сосны, ни цвѣты ничего подобнаго, вѣдь, не дѣлаютъ: это—чистѣйшій нашъ вымыселъ.

Итакъ, мы снова находимъ подтвержденіе высказанному нами положенію, что воспріятіе есть процессъ *творческій*, что воспринять художественное произведеніе значитъ *возсоздать* тотъ образъ, знакомъ или символомъ котораго оно является.

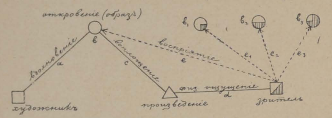
Процессъ этотъ требуетъ нѣкоторой привычки, нѣкоторой культурности. Даже фотографія, которая, казалось бы, совершенно точно копируетъ дѣйствительность, и та заключаетъ въ себѣ нѣкоторые элементы условности (отсутствіе окраски, уменьшенный размѣръ), и даже она требуетъ отъ зрителя нѣкотораго напряженія творческой фантазіи. Пишущему эти строки приходилось лично наблюдать крестьянъ, которые не понимали фотографическихъ изображеній и вполнѣ отчетливую и схожую карточку хорошо имъ знакомаго человѣка принимали за изображеніе Николая Угодника.

*) Борисъ Шлецеръ. «Принципъ музыкальной формы». Музыкальный альманахъ. 1914 г.

Они были не въ состоянiи возсоздать мысленный образъ человѣческаго лица на основанiи того реальнаго знака, какимъ является фотографическiй портретъ. Также дикарь не сумѣетъ, конечно, возсоздать образы бетховенской сонаты, и она останется для него хаотическимъ наборомъ звуковъ. Такъ же и мы въ недоумѣнiи останавливаемся передъ всякимъ новымъ непривычнымъ явленiемъ въ искусствѣ, не умѣя его воспринять, не будучи въ состоянiи прочесть новые символы и претворить ихъ въ живые образы. Постепенно, однако, мы осваиваемся съ ними, прiучаемся къ новому процессу воспрiятiя и, черезъ десятокъ лѣтъ, восхищаемся тѣмъ, что по началу вызывало наше негодованiе.

ТВОРЧЕСТВО И ВОСПРIЯТIЕ.—Мы разсмотрѣли поочередно творчество и воспрiятiе, теперь намъ остается сравнить ихъ другъ съ другомъ. Вспомнимъ, что въ процессѣ художественнаго творчества мы установили три стадiи: вдохновенiе (a), откровенiе (b) и воплощенiе (c), т.-е. закрѣпленiе художникомъ открывшагося ему образа въ матерiальныхъ формахъ. Въ результатѣ этого процесса получается художественное произведенiе, т.-е. матерiальный знакъ того образа, который предсталъ предъ художникомъ въ моментъ откровенiя. Мы смотримъ на этотъ знакъ или слышимъ его, т.-е. испытываемъ прежде всего чисто *физiологическiя* ощущенiя (зрительныя, слуховыя). Эти физiологическiя ощущенiя (d) возбуждаютъ въ насъ новый творческiй процессъ, который мы назвали *воспрiятiемъ*, и который состоитъ въ томъ, что мы по данному знаку возсоздаемъ образъ, который имѣлъ въ виду художникъ (b), или создаемъ новые образы (b_1, b_2, b_3), далеко не сходные съ нимъ. Въ первомъ случаѣ процессъ воспрiятiя пойдетъ по линiи e, на нашей схемѣ, во второмъ—по линiи e_1, или e_2, e_3 и т. д.

Вотъ, слѣдовательно, полная картина жизни художественнаго произведенiя:



Мы особенно подчеркиваемъ, что процессъ воспрiятiя можетъ и не привести зрителя къ тому образу или къ той совокупности чувствъ и мыслей, какiя переживалъ самъ художникъ (т.-е. привести его не къ пункту b, а къ пунктамъ b_1, b_2, b_3 и т. д.). Это не значитъ, конечно, что, если художникъ нарисовалъ женщину, то одинъ зритель можетъ принять ее за корову, другой — за птицу, третiй — за фонарный столбъ и т. д. (случается, впрочемъ, и такъ). Нѣтъ, каждый зритель, если только его не обманываетъ случайно зрѣнiе, увидитъ въ картинѣ именно тотъ предметъ, какой имѣлъ въ виду художникъ, въ данномъ случаѣ—женщину. Но каждый изъ нихъ

увидитъ эту женщину по-своему, надѣлитъ особыми индивидуальными чертами, особымъ характеромъ, особыми качествами, каждому—выраженіе ея лица разскажетъ объ иномъ, и если бъ можно было какимъ-нибудь способомъ оживить тѣ образы, которые возникли у двадцати разныхъ зрителей, то предъ нами предстали бы двадцать совершенно различныхъ и совершенно не похожихъ другъ на друга женщинъ. И, быть можетъ, ни одну изъ нихъ художникъ не призналъ бы за ту, которую онъ изображалъ. Такимъ образомъ, воспріятіе вовсе не есть «*повтореніе* творческаго процесса художника», какъ часто утверждаютъ *), но совершенно самостоятельное творчество, которому художественное произведеніе даетъ лишь начальный толчокъ и ставитъ нѣкоторыя ограничивающія рамки.

Леонардо да-Винчи написалъ портретъ Монны Лизы. Тысячи зрителей смотрѣли на эту картину, сотни критиковъ написали о ней цѣлую библіотеку книгъ, и каждый изъ нихъ по-своему истолковалъ ея ядовито-обворожительную улыбку, каждый изъ нихъ создалъ свой собственный образъ Джіоконды. Что сказалъ бы самъ Леонардо, если бы его познакомить съ тѣми мнѣніями, которыя были высказаны по поводу его картины? «Онъ, вѣроятно, отвѣтилъ бы,—говоритъ Оскаръ Уайльдъ,—что, работая, вовсе и не думалъ обо всемъ этомъ, а просто старался распредѣлить извѣстнымъ образомъ линіи и массы и занимался новымъ любопытнымъ гармоническимъ сочетаніемъ голубого и зеленаго». Слѣдовательно, все то, что увидѣли зрители и критики въ тонкомъ изгибѣ устъ Джіоконды, есть продуктъ ихъ собственной фантазіи, ихъ собственнаго творчества. Если бы было иначе, если бы мы лишь «повторяли» творческій процессъ художника,—не было бы той разноголосицы мнѣній, какая наблюдается по поводу каждаго художественнаго произведенія, мы не имѣли бы, напр., тысячи различныхъ истолкованій Гамлета, изъ которыхъ ни одно, навѣрное, не совпадаетъ съ истолкованіемъ самого Шекспира. Чтобы воочію убѣдиться въ томъ, что пути воспріятія въ высшей степени разнообразны и приводятъ зрителя къ чрезвычайно различнымъ образамъ, продѣлайте такой опытъ. Возьмите какое-нибудь стихотвореніе. Ну, хоть такое, напримѣръ:

«Зима. Крестьянинъ, торжествуя,
На дровняхъ обновляетъ путь;
Его лошадка, снѣгъ почуя,
Плетется рысью какъ-нибудь».

Несомнѣнно, что эти строки вызываютъ у васъ вполнѣ отчетливой образъ. Предложите теперь десяти художникамъ иллюстрировать вышеприведенный отрывокъ, и будьте заранѣе увѣрены, что вы получите десять совершенно различныхъ рисунковъ. Итакъ, мы можемъ установить, что воспріятіе есть такой же *самостоятельный и созидающій* процессъ, какъ и само творчество художника. Разница между ними лишь въ исходныхъ пунктахъ: художникъ исходитъ въ своемъ творчествѣ изъ впечатлѣній, полученныхъ имъ отъ природы, или изъ сознательно поставленныхъ себѣ задачъ,—зритель же исходитъ изъ впечатлѣній, полученныхъ отъ художественнаго произведенія. Кромѣ того, творчество художника воплощается въ тѣхъ или иныхъ

*) См., напр., проф. Овсянико-Куликовскій. Лекціи объ «Основахъ художествен. творчества».

матеріальныхъ формахъ (въ картинахъ, въ музыкѣ, въ поэзіи), творчество же зрителя остается до конца чисто духовнымъ процессомъ. *Но по существу оба эти процесса вполнѣ однородны.*

Этотъ выводъ даетъ намъ ключъ къ уразумѣнію причины эстетическаго переживанія. Въ самомъ дѣлѣ, если творчество и воспріятіе по существу своему однородны, то, очевидно, и сопровождающія ихъ переживанія должны быть сходны.

Но мы знаемъ уже, каковы переживанія, возбуждаемыя творчествомъ, мы знаемъ, что они могутъ быть и величайшей радостью, и величайшей мукой. Мы знаемъ, кромѣ того, что, чѣмъ бы они ни были, художникъ не въ состояніи отказаться отъ нихъ, что они необходимы ему, какъ воздухъ и свѣтъ, что они являются для него особаго рода *цѣнностью,* безъ которой жизнь казалась бы неполной и бѣдной. Но, если это такъ, если творчество есть особый видъ духовныхъ цѣнностей, то, значитъ, и воспріятіе должно обладать тѣми же свойствами, ибо мы установили, что и оно является творческимъ, созидающимъ процессомъ. Такимъ образомъ, когда мы любуемся рисункомъ какой-нибудь уродливой ветлы, которая въ натурѣ не вызывала у насъ никакого чувства удовольствія,—то это лишь потому, что рисунокъ даетъ начало нашему собственному творчеству, которое и является причиной нашего наслажденія.

Когда мы не можемъ оторваться отъ картины, изображающей убійство, землетрясеніе, Голгофу, когда мы украшаемъ подобными картинами стѣны своихъ жилищъ или хранимъ ихъ въ музеяхъ вмѣсто того, чтобы предавать ихъ уничтоженію,—мы повинуемся той же силѣ, которая не позволяетъ художнику отказаться отъ творчества, какъ бы ни было оно для него мучительно. Переживанія, которыя рождаютъ въ насъ такія картины, и которыя мы называемъ «эстетическими», являются для насъ такой же потребностью и цѣнностью, какой для художника является его творчество. Мы любимъ эти переживанія потому же самому, почему художникъ любитъ свое творчество.

Итакъ, запомнимъ тѣ выводы, къ которымъ мы пришли: *творчество* является для человѣка одной изъ самыхъ необходимыхъ потребностей и одной изъ величайшихъ духовныхъ цѣнностей, каковы бы ни были тѣ радости или тѣ страданія, которыя оно заключаетъ въ себѣ; человѣкъ никогда не могъ отказаться отъ творчества и неудержимо стремился къ нему даже тогда, когда жилъ въ пещерахъ и полуголый бродилъ по землѣ; *воспріятіе* есть по существу своему то же творчество, съ тою только разницей, что оно не воплощается въ матеріальныхъ формахъ, а остается до конца чисто-духовнымъ процессомъ; этимъ творческимъ характеромъ воспріятія и объясняется *цѣнность эстетическаго переживанія,* каковы бы ни были его многочисленные оттѣнки, начиная отъ бѣлоснѣжныхъ вершинъ свѣтлой радости и кончая темными провалами боли и ужаса.

Ограничимся пока этими выводами, объясняющими намъ сущность эстетическаго переживанія, и отложимъ обсужденіе другихъ примыкающихъ сюда проблемъ до слѣдующаго раза.

Вадимъ Лѣсовой.

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ.

Борисъ Шлецеръ.

ОЧЕРКЪ ПЕРВЫЙ.

На зарѣ искусства и человѣчества.

I.

Еще сравнительно недавно исторія искусствъ, и въ частности исторія живописи, начиналась почти всегда съ изученія художественныхъ произведеній такъ называемой классической древности, т.-е. Греціи и Рима. Позднѣе кругъ изслѣдованій расширился, и историки стали ревностно изучать искусства древняго Египта, Малой Азіи и Персіи, вліяніе которыхъ на художественную дѣятельность первыхъ эллиновъ теперь общепризнано. Но лишь съ конца 80-хъ годовъ прошлаго столѣтія выяснилось громадное значеніе для исторіи общей культуры и правильнаго освѣщенія многихъ эстетическихъ проблемъ—изслѣдованій по *доисторическому и первобытному* искусству. За короткое сравнительно время въ этой области сдѣлано уже очень много. Но поле, открывшееся здѣсь изслѣдователямъ, весьма обширно, и предстоитъ еще не мало работы, пока намъ станетъ болѣе или менѣе яснымъ въ своихъ деталяхъ искусство доисторическихъ эпохъ, отстоящихъ отъ насъ на нѣсколько десятковъ тысячъ лѣтъ.

Одинъ фактъ во всякомъ случаѣ установленъ твердо: искусство является на самой зарѣ исторіи человѣка, и мы не знаемъ ни одной эпохи, ни одного народа, которые не имѣли бы своего искусства. Оно было дѣтски безпомощнымъ, съ нашей точки зрѣнія, быть можетъ, даже нелѣпымъ, грубымъ, смѣшнымъ, но всегда человѣкъ стремился не только къ удовлетворенію своихъ элементарныхъ потребностей въ пищѣ, одеждѣ, жилищѣ, но и къ облагороженію своей жизни красотою, къ украшенію себя, своего тѣла, одежды, своего жилища, своихъ орудій и оружія.

Самые древніе слѣды человѣка открыты въ Европѣ: во Франціи, въ Бельгіи, въ Швейцаріи, въ Южной Германіи; они относятся къ эпохѣ, непосредственно слѣдовавшей за послѣднимъ ледниковымъ періодомъ, который, по мнѣнію нѣкоторыхъ геологовъ, закончился 25.000—30.000 лѣтъ тому назадъ, приблизительно. Эпоха эта названа *палеолитической*, или древнимъ каменнымъ вѣкомъ, въ отличіе отъ слѣдовавшей за ней эпохи *неолитической*, или новаго каменнаго вѣка. И въ первую, и во вторую эпоху человѣчество не знало употребленія металловъ, и главнымъ матеріаломъ для изготовленія всякаго рода оружія и орудій служилъ камень, рѣже—кость. О чело-

вѣкѣ древняго каменнаго вѣка мы можемъ судить лишь по найденнымъ въ пещерахъ, служившихъ ему жилищемъ, каменнымъ топорамъ, каменнымъ наконечникамъ для стрѣлъ, по костянымъ стрѣламъ, небольшимъ каменнымъ и костянымъ брускамъ, назначеніе которыхъ трудно опредѣлить, и, наконецъ, по недавно открытымъ изображеніямъ различныхъ животныхъ на стѣнахъ пещеръ и по небольшимъ каменнымъ фигурамъ, представляющимъ собою первыя скульптурныя произведенія. Мы, такимъ образомъ, знаемъ кое-что о человѣкѣ древняго каменнаго вѣка лишь по его оружію и по художественнымъ произведеніямъ его.



Рис. 1.

Этотъ палеолитическій человѣкъ, современникъ исчезнувшаго нынѣ сѣвернаго оленя и мамонта, насколько мы можемъ судить по имѣющимся у насъ даннымъ, не строилъ себѣ жилищъ, но жилъ въ пещерахъ, стѣны и полъ которыхъ лишь слегка выравнивались каменными топорами. Онъ занимался только охотой и рыболовствомъ, не имѣлъ домашнихъ животныхъ и не приручилъ еще даже собаки, этого самаго древняго спутника человѣка. Тѣмъ болѣе представляется намъ поразительнымъ и даже непонятнымъ его искусство, наиболѣе значительныя произведенія котораго были найдены въ Южной Франціи. Въ самомъ дѣлѣ, надо только представить себѣ полное ужаса, опасностей и напряженной борьбы существованіе доисторическаго человѣка, безпомощнаго, дикаго, окруженнаго со всѣхъ сторонъ врагами, ежечасно вынужденнаго защищать зубами и когтями свою жизнь, надо вообразить этого далекаго нашего предка за художественной работой,—чтобы почувствовать себя предъ лицомъ какого-то чуда.

Но, быть можетъ, чудо покажется еще болѣе значительнымъ, если принять во вниманіе, что и эти, представшія передъ нами изъ мрака тысячелѣтій художественныя произведенія пещерныхъ людей не являются, повидимому, *началомъ* искусства.

Дѣйствительно, разсматривая контурныя, побурѣвшія, а въ свое время, вѣроятно, ярко красныя, изображенія животныхъ на стѣнахъ пещеръ Везерской долины во Франціи и въ особенности «фреску», изображающую пасущихся оленей (см. рис. 1), нельзя отдѣлаться отъ мысли, что древнѣйшей эпохѣ каменнаго вѣка, вѣроятно, предшествовали еще болѣе раннія эпохи, совершенно для насъ еще неизвѣстныя, когда искусство стояло на менѣе высокой ступени развитія. Признать указанные рисунки на стѣнахъ пещеръ за начальный моментъ развитія искусства—очень трудно, тѣмъ болѣе что, какъ мы увидимъ дальше, послѣдующая неолитическая эпоха даритъ насъ гораздо менѣе совершенными произведеніями.

Кромѣ этихъ стѣнныхъ изображеній, поразительныхъ по вѣрности и твердости рисунка и чисто импрессіонистской трактовкѣ деталей, особаго вниманія заслуживаютъ выцарапанныя на кости и рогѣ изображенія различныхъ животныхъ и даже цѣлыхъ охотничьихъ сценъ. Нѣкоторыя изъ нихъ обнаруживаютъ такую законченность, что, напр., изображеніе на рогѣ пасущагося оленя (рис. 2), найденномъ при раскопкахъ въ Тайнгенѣ, въ нѣмецкой Швейцаріи, возбудило даже сомнѣніе нѣкоторыхъ ученыхъ въ его подлинности; говорили о грубой поддѣлкѣ. Однако, сомнѣнія эти оставлены теперь, ибо знаменитый «пасущійся олень» не одинокъ, и найдены многочисленные рисунки, не уступающіе ему въ живости и естественности изображенія. Но, конечно, имѣются и произведенія, выполненныя гораздо болѣе грубо и производящія впечатлѣніе настоящихъ примитивовъ. Очевидно, разница здѣсь объясняется не столько несходствомъ индивидуальностей и способностей первобытныхъ мастеровъ, сколько разницей уровня художественнаго вкуса и техники среди различныхъ племенъ, населявшихъ Европу въ тѣ отдаленныя времена. Въ общемъ, можно отмѣтить, что наивысшей ступени въ ту эпоху достигло искусство обитателей Южной Франціи. Остроумный французскій изслѣдователь Піетъ различаетъ даже отдѣльныя школы, отличающіяся одна отъ другихъ по стилю своихъ произведеній. Однако, имѣющійся въ нашемъ распоряженіи матеріалъ позволяетъ намъ строить на этотъ счетъ лишь очень шаткія догадки, и нужно признать, что общій ходъ развитія искусства за эту длинную эпоху, продолжавшуюся нѣсколько тысячъ лѣтъ, намъ еще совершенно не ясенъ.



Рис. 2.

Содержаніемъ искусства древняго каменнаго вѣка является почти исключительно животный міръ; человѣкъ же въ немъ выступаетъ лишь въ качествѣ охотника. Изображенія растеній сравнительно рѣдки. Очевидно, первобытный художникъ—охотникъ и рыболовъ—былъ заинтересованъ болѣе всего животными, съ которыми тѣсно была связана и отъ которыхъ зависѣла его жизнь. Многочисленность изображеній оленей и лошадей объясняется, конечно, тѣмъ, что ихъ можно было наблюдать пасущимися, въ спокойномъ состояніи.

По всей вѣроятности, палеолитическій человѣкъ украшалъ и свое тѣло раскраской и различными правильно расположенными рубцами, какъ мы объ этомъ можемъ догадываться по обычаямъ и вкусамъ современныхъ намъ дикарей. Во всякомъ случаѣ, на украшенія этихъ послѣднихъ очень похожи различныя ожерелья изъ продыравленныхъ зубовъ и блестящихъ камней, найденныя въ пещерахъ, которыя служили обиталищемъ доисторическаго человѣка.

Къ этой же далекой эпохѣ относятся и первые образцы орнаментальнаго искусства, т.-е. украшеній на различныхъ предметахъ домашняго обихода. На стрѣлахъ, на копьяхъ, на всякой утвари мы находимъ линейные, геометрическіе рисунки.

По этому поводу много было споровъ среди спеціалистовъ о происхожденіи орнаментики, состоящей изъ линій, точекъ и различныхъ геометрическихъ фигуръ. Что могло послужить образцомъ для доисторическаго художника въ этой работѣ, требующей способности къ отвлеченію и творческой фантазіи въ придумываніи и сочетаніи формъ? Можно предположить съ достаточной долей вѣроятности, что геометрическій орнаментъ произошелъ, съ одной стороны, вслѣдствіе упрощенія и стилизаціи человѣческихъ и животныхъ изображеній, отчасти же изъ воспроизведенія цвѣтныхъ и линейныхъ узоровъ на тѣлѣ различныхъ насѣкомыхъ, пресмыкающихся, четвероногихъ. Наконецъ, чисто геометрическія, правильныя формы могли быть почерпнуты, какъ справедливо замѣчаетъ Верманъ (Исторія искусствъ), изъ разсмотрѣнія окаменѣлыхъ раковинъ, которыя, нанизанныя на кожаные ремешки, служили часто украшеніями.

Одинъ изъ древнѣйшихъ образцовъ линейнаго украшенія—костяной наконечникъ копья съ изображеніемъ шкуры какого-то животнаго и двухъ морскихъ звѣздъ (рис. 3). Разсматривая этотъ рисунокъ, не трудно понять, какимъ образомъ изъ фигуры морской звѣзды могъ родиться орнаментальный мотивъ розетки, и какимъ образомъ изображеніе животныхъ шкуръ, схематизируясь и упрощаясь, могло дать начало различнымъ линейнымъ орнаментамъ.

Рис. 3.

Въ то время, какъ орнаментальное искусство продолжаетъ развиваться въ слѣдующую, *неолитическую* эпоху, искусства изобразительныя: ваяніе и рисованіе—въ упадкѣ; получается такое впечатлѣніе, точно неолитическія племена, которыя принадлежали, какъ установлено, къ той же арійской расѣ, къ которой принадлежатъ и нынѣшніе европейскіе народы, вовсе не восприняли отъ древнѣйшаго обитателя Европы, палеолитическаго человѣка, умѣнья изображать животныхъ и людей. Зато въ новомъ каменномъ вѣкѣ мы находимъ первыя произведенія зодчества въ видѣ свайныхъ построекъ въ Южной Германіи и Швейцаріи, могильныхъ склеповъ на Скандинавскомъ полуостровѣ и могильныхъ построекъ (дольменовъ). Къ этому же періоду относится и начало гончарнаго и керамическаго производства. Неолитическій человѣкъ, приручившій уже собаку и главнѣйшихъ домашнихъ животныхъ, занимался не только охотой и рыбной ловлей, но также и скотоводствомъ. Судя по имѣющимся у насъ даннымъ, въ немъ сильнѣе были развиты практическія наклонности, и наибольшаго мастерства онъ достигъ въ ремесленныхъ искусствахъ. Человѣкъ древняго каменнаго вѣка обиталъ въ пещерахъ, не умѣлъ даже отполировать свое каменное оружіе, но оставилъ намъ поразительныя по своей жизненности произведенія чистаго искусства. Его наслѣдникъ устроился на землѣ гораздо комфортабельнѣе, строитъ дома, умѣетъ прясть и ткать, но искусство его играетъ лишь служебную роль. Нужно признать, однако, что неолитическіе глиняные сосуды отличаются уже правильностью и изяществомъ формы (рис. 4). Орнаменты ихъ носятъ чисто геометрическій характеръ и состоятъ изъ ломаныхъ линій и спиралей, лентъ, точекъ и пуговокъ. Нѣкоторые узоры удачно стилизуютъ листья папоротника, елки, перья птицъ и пр.



Рис. 4.

Точно такъ же, какъ мы не въ состояніи опредѣлить, когда именно въ отдѣльныхъ областяхъ Европы наступилъ новый каменный вѣкъ, и когда неолитическій человѣкъ, аріецъ, здѣсь окончательно обосновался,—нельзя точно установить и конецъ этой эпохи. Во всякомъ случаѣ, смѣнившая неолитическій вѣкъ эпоха обработки металловъ, и прежде всего бронзы, наступила не одновременно, не только на различныхъ континентахъ, напр., въ Азіи, въ Африкѣ и въ Европѣ, но и въ разныхъ областяхъ Европы. Въ общемъ, можно указать, что неолитическій вѣкъ закончился ранѣе всего (приблизительно 2.000 лѣтъ до Р. Х.) въ Южной и Юго-Восточной Европѣ, подвергшейся могущественнымъ азіатскимъ и египетскимъ вліяніямъ (въ Египтѣ бронза и мѣдь были уже извѣстны за 4.000 лѣтъ до Р. Х.).

Для насъ, занимающихся спеціально исторіей живописи, т.-е. красочнаго и линейнаго изображенія на плоскости, искусство доисторическаго *бронзоваго* вѣка не представляетъ интереса. Мы здѣсь не находимъ, конечно, не только картинъ, въ современномъ смыслѣ слова, но мало встрѣчаемъ даже рисунковъ и плоскихъ рельефовъ подобныхъ тѣмъ, которые оставили намъ древнѣйшіе обитатели Европы. Лишь въ Скандинавіи развивается особый родъ рисовальнаго искусства на скалахъ. Изображенія воиновъ, лодокъ, наполненныхъ людьми, изрѣдка быковъ, достигаютъ очень большихъ размѣровъ (до 4 метр. высоты); они вырѣзаны на плоскихъ поверхностяхъ береговыхъ скалъ. Рисунки эти, которые, впрочемъ, лучше было бы назвать плоскими рельефами, носятъ схематическій, силуэтный характеръ и значительно уступаютъ произведеніямъ палеолитической эпохи.

Наибольшаго расцвѣта въ бронзовомъ вѣкѣ достигаютъ ремесленныя искусства: въ выдѣлкѣ гончарныхъ и бронзовыхъ предметовъ мы замѣчаемъ громадный прогрессъ; формы керамическихъ издѣлій, а также предметовъ изъ бронзы, пряжекъ, застежекъ и пр., бронзовыхъ мечей, ножей—становятся все болѣе цѣлесообразными, удобными и въ то же время изящными. Орнаментъ, въ которомъ преобладаютъ теперь кривыя линіи, дѣлается чрезвычайно разнообразнымъ и богатымъ. Развивается и животный орнаментъ въ видѣ скульптурнаго изображенія головъ различныхъ животныхъ и птицъ. На рукояткахъ ножей мы находимъ даже прекрасно исполненныя пластическія изображенія людей.

Характеризуя вообще все искусство доисторическихъ народовъ Европы (доисторическій періодъ въ Азіи, въ Африкѣ очень плохо еще изученъ), мы находимъ, что, хотя въ эти отдаленныя эпохи преобладаетъ надъ всѣми другими видами искусствъ орнаментъ, и художественная дѣятельность человѣка направлена на украшеніе предметовъ домашняго обихода и жилища, все же и въ тѣ времена искусство не довольствовалось такой служебной ролью и стремилось къ созданію самостоятельныхъ и цѣльныхъ произведеній.

II.

Какъ мы уже выше указывали, искусство современныхъ намъ дикихъ народовъ повидимому, имѣетъ значительное сходство съ искусствомъ доисторическихъ нашихъ предковъ. Изученіе одного безусловно помогаетъ намъ понять характеръ другого. Но, конечно, полнаго параллелизма отмѣтить нельзя.

На одной приблизительно ступени съ палеолитическимъ человѣкомъ мы можемъ поставить, среди современныхъ первобытныхъ народовъ,—австралійца. Австраліецъ живетъ охотой и рыбной ловлей; за исключеніемъ собаки, у него нѣтъ домашнихъ животныхъ. Живетъ онъ въ пещерахъ, въ ямахъ и въ легкихъ шалашахъ изъ древесныхъ вѣтвей. Художественная дѣятельность австралійцевъ выражается прежде всего въ украшеніи своего тѣла татуировкой и правильно расположенными рубцами, въ изготовленіи ожерелій изъ камешковъ и раковинъ. Онъ украшаетъ также свое деревянное и каменное оружіе и свою глиняную посуду различными линейными орнаментами, моделью для которыхъ, повидимому, послужили пятна и полосы на шкурахъ животныхъ, на кожѣ змѣй и рыбъ. Но у австралійцевъ мы находимъ и самостоятельное, не орнаментальное искусство. Въ древнихъ, нынѣ уже оставленныхъ пещерахъ англійскій изслѣдователь Грей открылъ въ 1830 г. остатки монументальной стѣнной живописи: на бѣломъ фонѣ нарисованы раскрашенныя красной и желтой краской изображенія различныхъ животныхъ, преимущественно, кенгуру и человѣка. Нѣкоторые изслѣдователи полагаютъ, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ первыми произведеніями религіозной живописи; упомянутыя пещеры служили, быть можетъ, общественными домами или храмами; нарисованныя животныя суть въ такомъ случаѣ изображенія «тотемовъ», священныхъ животныхъ различныхъ племенъ. Странное впечатлѣніе производятъ человѣческія фигуры, головы которыхъ окружены какимъ-то сіяніемъ; по мнѣнію нѣкоторыхъ, сіяніе это, впрочемъ,—не что иное, какъ изображеніе головного убора изъ перьевъ (рис. 5). Въ общемъ, по совершенству техники и остротѣ наблюденія «фрески» эти не могутъ итти въ сравненіе съ рисунками на стѣнахъ пещеръ, гдѣ нѣкогда обиталъ палеолитическій человѣкъ (ср. рис. 1).


Рис. 5.

Но это не все: австралійцы—единственный первобытный народъ, среди котораго мы встрѣчаемъ мастеровъ, пишущихъ настоящія станковыя картины. Мы говоримъ именно «мастеровъ», ибо, подъ вліяніемъ усиленнаго спроса со стороны европейскихъ путешественниковъ, создался постепенно цѣлый классъ художниковъ: они пишутъ сажей на очищенныхъ квадратныхъ или овальныхъ кускахъ древесной коры цѣлыя сцены, заимствованныя изъ жизни дикарей; рисунки эти выполнены съ большой живостью и законченностью.

Что отношенія между общей культурой народа, его умственнымъ развитіемъ и матеріальнымъ благосостояніемъ, съ одной стороны, и его искусствомъ, съ другой,— чрезвычайно сложны и часто намъ представляются непонятными, свидѣтельствуетъ тотъ поразительный фактъ, что въ то время, какъ у находящихся на самой низкой ступени развитія австралійцевъ мы находимъ самостоятельное, не подчиненное практическимъ цѣлямъ искусство, у гораздо болѣе культурныхъ народовъ, какъ, напр., сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, у жителей тихоокеанскихъ островитянъ, мы встрѣчаемся лишь съ произведеніями орнаментальнаго искусства: вырѣзанныя изъ кости и изъ дерева или нарисованныя фигуры людей и животныхъ служатъ лишь украшеніемъ предметовъ домашняго обихода, оружія и пр. Невольно напрашивается

сравненіе этихъ народовъ съ нашими далекими предками неолитической эпохи и начала бронзоваго вѣка. И тутъ и тамъ всякое изображеніе живого существа или предмета трактуется орнаментально, разсматривается, какъ украшеніе, и сообразно съ этимъ подвергается различнымъ измѣненіямъ: члены вытягиваются, ломаются, извиваются и становятся совершенно неузнаваемыми. Здѣсь, очевидно, дѣло идетъ не о недостаточной наблюдательности, не о непониманіи природныхъ формъ, но скорѣе о привычкѣ первобытныхъ народовъ видоизмѣнять эти формы, сначала изъ практическихъ мотивовъ, а затѣмъ подчиняясь своей буйной, не знающей мѣры фантазіи, склонной ко всякой утрировкѣ.

Интересно отмѣтить, что единственныя почти произведенія чистой живописи, найденныя въ Африкѣ,—созданія бушменскихъ племенъ, стоящихъ на самой низкой ступени развитія и, подобно австралійцамъ, занимающихся лишь охотой и грабежомъ имущества сосѣднихъ, болѣе культурныхъ народовъ: кафровъ и готтентотовъ. Изображенія животныхъ и охотничьихъ сценъ на плоской поверхности скалъ встрѣчаются во всѣхъ тѣхъ мѣстностяхъ, гдѣ живутъ или же жили бушмены. Подобно австралійцамъ, бушмены заливаютъ свои контурныя изображенія красной, желтой, иногда черной краской; встрѣчаются, однако, попытки передать различные оттѣнки, напр., при изображеніи пятнистой шкуры быковъ и дикихъ животныхъ. Рисунокъ 6-ой, воспроизводящій изображеніе на стѣнѣ одной пещеры, обнародованное изслѣдователемъ Анрее, передаетъ намъ въ вполнѣ понятныхъ образахъ очень сложную исторію: бушмены угнали стада кафровъ, послѣдніе замѣтили кражу и бѣгутъ за похитителями. Вполнѣ правильно неизвѣстный художникъ изобразилъ кафровъ черными, высокими, статными фигурами; защищающіеся бушмены, напротивъ, согласно съ дѣйствительностью, изображены болѣе свѣтлой краской и меньшаго роста. Замѣчательно естественна, между прочимъ, фигура падающаго, пораженнаго стрѣлою кафра.



Рис. 6.

Среди обрабатывающихъ металлъ азіатскихъ и африканскихъ племенъ, которыхъ уже лишь съ нѣкоторой натяжкой можно отнести къ первобытнымъ дикимъ народамъ, мы находимъ искусство того же характера, какъ и у различныхъ тихоокеанскихъ и индѣйскихъ племенъ. Художественная фантазія изощряется, главнымъ образомъ, въ орнаментѣ, въ украшеніяхъ и трактуетъ изображенія людей и животныхъ лишь какъ декоративные мотивы. Но въ частности, что касается многочисленныхъ

негритянскихъ племенъ, мы должны указать на развитіе у нихъ скульптуры, какъ особаго, самостоятельнаго вида искусства; негрскія статуэтки, а также многочисленныя барельефныя изображенія изъ мѣди, дерева и кости (интересные образцы ихъ находятся въ Берлинскомъ и Лондонскомъ музеяхъ) свидѣтельствуютъ о большой наблюдательности, о чувствѣ правды и о сравнительно законченной техникѣ. На этихъ барельефахъ мы встрѣчаемъ не только профильныя, но и фронтальныя изображенія, при чемъ лица изображены съ характерными особенностями различныхъ негритянскихъ племенъ, и если изображены европейцы, то имъ приданъ совершенно иной типъ, болѣе тонкій, чѣмъ неграмъ.

Но ни у негровъ, ни у стоящихъ на той же приблизительно ступени развитія малайцевъ мы не находимъ стремленія изобразить правдиво красками или даже однимъ контуромъ предметы и явленія окружающаго міра. Малайцы широко пользуются формами животнаго и растительнаго міра для своихъ орнаментовъ, но подвергаютъ эти формы такимъ измѣненіямъ, что не специалисту, не знакомому со всѣми посредствующими звеньями этого процесса, невозможно и догадаться, что тотъ или иной декоративный мотивъ произошелъ, напр., изъ изображенія птицы или присѣвшаго, готоваго прыгнуть тигра.

Бросая теперь общій взглядъ на очень кратко очерченную нами характеристику живописи доисторической и первобытной, мы приходимъ къ заключенію, что живопись, въ широкомъ значеніи этого слова, обособляется отъ другихъ искусствъ, пластики и зодчества, съ первыхъ же шаговъ художественной дѣятельности. Но послѣ періода самостоятельнаго развитія она пріобрѣтаетъ характеръ прикладной, служебный. Первенствующее положеніе занимаетъ орнаментальное искусство, стилю которого подчиняются какъ пластика, такъ и живопись, служащія лишь для украшенія домашней утвари, одежды, оружія, жреческихъ и начальническихъ жезловъ и пр. Лишь въ историческія времена, среди такъ называемыхъ культурныхъ народовъ, живопись вновь выступаетъ передъ нами, какъ самостоятельный родъ искусства. Къ этимъ позднѣйшимъ временамъ мы теперь и перейдемъ.

ОЧЕРКЪ ВТОРОЙ.

ЕГИПЕТЪ, ВАВИЛОНЪ, АССИРІЯ И ПЕРСІЯ.

I.

Въ Египтѣ, гдѣ доминируютъ зодчество и пластика, живопись занимаетъ подчиненное положеніе. Египтяне были прежде всего народомъ великихъ архитекторовъ и скульпторовъ, и есть даже предположеніе, что египетская живопись развилась изъ раскрашенныхъ рельефовъ и такъ называемыхъ койланаглифовъ, т.-е. плоскихъ изображеній, контуры которыхъ глубоко врѣзаны въ камень. Во всякомъ случаѣ, до конца исторіи древняго Египта связь живописи съ плоскимъ рельефомъ остается очень тѣсной, и на многихъ памятникахъ, гдѣ мы встрѣчаемъ рядомъ стѣнную живопись, впалый рельефъ (койланаглифъ) и настоящій барельефъ, переходъ отъ одной формы къ другой бываетъ совершенно незамѣтенъ. Вліяніе пластики на живопись было такъ сильно, что послѣдняя на всегда сохранила барельефный стиль, и большинство

совершенно плоскостныхъ фресокъ на стѣнахъ египетскихъ храмовъ производятъ впечатлѣнiе лишь раскрашенныхъ каменныхъ барельефовъ.

Египетская живопись оставила намъ образцы монументальной, религiозной и исторической живописи на стѣнахъ храмовъ, рисунки на папирусѣ, древнѣйшiе изъ имѣющихся у насъ сатирическихъ рисунковъ, иллюстрацiй и миніатюръ, образцы жанровой, портретной и пейзажной живописи на стѣнахъ гробницъ, на саркофагахъ, на гробахъ мумiй.

Что бросается прежде всего въ глаза при разсмотрѣнiи произведенiй египетской живописи, это—силуэтный характеръ всѣхъ изображаемыхъ ею людей и животныхъ: всѣ лица всегда исполнены въ профиль, тѣло повернуто къ зрителю en face, при чемъ руки, четыре пальца которыхъ изображаются всегда одинаковой длины, насаживаются на плечи безъ всякой заботы объ анатомической правильности, ноги же опять поставлены въ профиль. Получается, конечно, совершенно неестественно вывернутая фигура (см. рис. 7 и красочный рис. на отдѣльномъ листѣ). Стиль этотъ выработался, съ одной стороны, вслѣдствiе недостаточной техники египетскихъ художниковъ, а, съ другой стороны, вслѣдствiе стремленiя ихъ изобразить все возможно точнѣе и яснѣе; при этомъ точность изображенiя они полагали, очевидно, не въ вѣрности дѣйствительнымъ впечатлѣнiямъ, получаемымъ нами отъ окружающаго мiра, но въ детальномъ воспроизведенiи предмета. И неудивительно поэтому, что въ теченiе всей исторiи египетскаго искусства, т.-е. за 3.000 лѣтъ приблизительно, не было сдѣлано ни одной попытки понять и овладѣть законами перспективы. Очевидно, въ этомъ не представлялось никакой надобности для египетскаго живописца и исполнителя рельефа: въ дѣйствительности размѣры болѣе удаленныхъ отъ насъ предметовъ кажутся намъ уменьшенными по сравненiю съ размѣрами близкихъ; но не стремившiйся вовсе къ правдѣ египтянинъ изображалъ всѣ фигуры въ одномъ размѣрѣ, каково бы ни было ихъ разстоянiе отъ зрителя, и съ той же самой тщательностью отдѣлывалъ всѣ детали. Когда художнику необходимо было показать, что фигуры его находились на разныхъ планахъ, онъ ставилъ ихъ однѣ надъ другими, иногда обозначая горизонтальной чертой раздѣленiе плановъ (рис. 7). Лишь въ позднѣйшее время, въ эпоху такъ называемаго новаго царства (съ 1600 по 1100 гг. до Р. Х.), художники при изображенiи людей, стоящихъ рядами, стали закрывать заднiя фигуры передними, при чемъ первыя наполовину высовывались изъ-за вторыхъ.


Рис. 7.

Когда мы видимъ, какихъ результатовъ достигали египтяне въ другихъ областяхъ дѣятельности, и какъ совершенны и жизненны нѣкоторыя скульптурныя произведенiя ихъ, то намъ представляется невозможнымъ объяснить

однимъ лишь недостаткомъ техники и неумѣніемъ тотъ фактъ, что египетская живопись совершенно не выражаетъ на лицахъ своихъ персонажей переживаемыхъ ими душевныхъ волненій. Послѣднія изображались помощью движеній тѣла, впрочемъ умѣренныхъ и отнюдь не рѣзкихъ. Всѣ лица хранятъ всегда одно спокойное, чуть улыбающееся, словно скрывающее какую-то тайну выраженіе. Фактъ этотъ, кажется намъ, можно объяснить, главнымъ образомъ, религіозными и политическими мотивами, а затѣмъ и традиціей. Древнѣйшее египетское искусство посвящено было исключительно изображенію боговъ и царей на стѣнахъ храмовъ; отчасти вслѣдствіе извѣстнаго чувства благоговѣнія и почтенія, лица боговъ и царей изображались совершенно безстрастными, самодовольными. Можно предположить, что позднѣйшіе художники, подчиняясь традиціи и освященнымъ канонамъ, и не пытались уже оживить лица своихъ персонажей, даже тогда, когда они изображали простыхъ смертныхъ и рабовъ.

Вообще подчиненіе традиціи, а какъ слѣдствіе этого—неподвижность и окаменѣлость,—характерная черта египетскаго искусства и, въ частности, его изображеній на плоскости. Исторіи египетскаго искусства, въ смыслѣ развитія заложенныхъ въ немъ началъ, можно сказать, нѣтъ совсѣмъ. Уже довольно рано, въ періодъ такъ называемаго древняго царства, были выработаны извѣстные каноны, опредѣленъ стиль и достигнуто нѣкоторое совершенство; дальнѣйшаго движенія почти не замѣчается, и въ теченіе цѣлыхъ столѣтій художники повторяютъ до мельчайшихъ подробностей одни и тѣ же мотивы и композиціи. Для того, чтобы замѣтить нѣкоторую разницу въ стилѣ и техникѣ, мы должны сравнивать между собою изображенія, отстоящія одно отъ другого на 1000—1500 лѣтъ.

Въ окаменѣломъ въ своей неподвижности египетскомъ искусствѣ нѣтъ мѣста, конечно, для проявленій индивидуальности художника. Хотя намъ извѣстны имена нѣкоторыхъ создателей фресокъ, однако, имена эти остаются для насъ пустымъ звукомъ, такъ какъ манера и стиль одного вовсе не отличаются отъ манеры и стиля другого. Тогда какъ въ наше время каждый художникъ стремится возможно ярче выразить свою индивидуальность и хочетъ быть оригинальнымъ во что бы то ни стало, египетскій живописецъ, напротивъ, ставилъ, очевидно, своей цѣлью вытравить изъ своего искусства все личное, все оригинальное, стремясь къ тому, чтобы подчинить свою манеру выработанному вѣками національному стилю.

Отсюда происходитъ тотъ особый, отвлеченный характеръ, который носитъ все египетское искусство и, въ частности, живопись. Мы имѣемъ дѣло здѣсь съ произведеніями не того или иного художника, но цѣлаго народа. Отсюда же производимое на насъ этимъ искусствомъ впечатлѣніе нѣкоей внѣвременной, таинственной жизни.

Цвѣтныя фрески на стѣнахъ представляютъ собою настоящія историческія и религіозныя картины. Онѣ писаны желтой, красной, коричневой, зеленой, синей и черной красками; конечно, ни о какомъ правильномъ сочетаніи красочныхъ тоновъ, ни о постепенномъ переходѣ отъ одного тона къ другому—не можетъ быть и рѣчи. Каждая краска прокладывалась рядомъ съ сосѣдней, рѣзко отграничиваясь отъ нея. Соотвѣтствіе раскраски дѣйствительному цвѣту предметовъ было лишь приблизительнымъ. Существовали, впрочемъ, уже опредѣленныя правила раскраски, которымъ художникъ обязанъ былъ слѣдовать. Одежда египтянъ должна была быть бѣлой,

одежда чужеземцевъ — пестрой; мужчины египтяне были всегда окрашены красновато-коричневымъ, а женщины египтянки — желтымъ цвѣтомъ. По всей вѣроятности, распредѣленіе цвѣтовъ опредѣлялось религіозными представленіями. Здѣсь мы находимъ очень сложную символику.

Историческія фрески на стѣнахъ храмовъ и гробницъ всѣ почти посвящены описанію великихъ подвиговъ фараоновъ, ихъ побѣдъ надъ врагами, ихъ грандіознаго строительства. Исторической правды здѣсь искать нельзя, и судить объ исторіи Египта лишь по этимъ фрескамъ было бы неправильно. Наивнымъ представляется намъ пріемъ, которымъ пользовались египетскіе художники, чтобы выразить умственное и физическое превосходство своихъ героевъ: они изображали ихъ болѣе высокаго роста, чѣмъ окружающихъ.

Религіозная живопись посвящена описанію посмертной жизни души. Странствованія души, ея превращенія, судъ надъ нею — все это изображается очень детально и съ протокольной точностью, но съ полнымъ отсутствіемъ того, что мы называемъ религіознымъ чувствомъ. Мы здѣсь находимъ сцены изъ народнаго быта, написанныя съ тѣмъ же стремленіемъ къ точности. Встрѣчаются пейзажи, которые сводятся обыкновенно къ довольно неумѣлому изображенію плана мѣстности. Если нужно было, напр., изобразить садъ, окруженный деревьями, то египетскій художникъ рисовалъ квадратъ, заполнялъ его волнистыми линіями, которыя должны были передать воду, а кругомъ располагалъ деревья, обращенныя своими верхушками во всѣ четыре стороны. При этомъ на соотвѣтствіе роста фигуръ съ размѣрами деревьевъ и пруда не обращалось никакого вниманія.

Характерной иллюстраціей къ сказанному выше о неподвижности египетскаго искусства является исторія портретной живописи, лучшіе образцы которой мы находимъ въ гробницахъ одинаково и древняго, и средняго, и новаго царства. Въ самыхъ раннихъ изъ этихъ изображеній (см. красочн. рис. «Ти и его супруга») мы встрѣчаемъ ту же скульптурную пластичность и законченность, что и въ позднѣйшихъ произведеніяхъ. Слѣдуетъ замѣтить, что, несмотря на окаменѣлость и неестественность позъ, всѣ эти портретныя изображенія, написанныя въ одномъ стилѣ, все же чрезвычайно выразительны и характерны. Очевидно, египетскіе портретисты искали сходства и достигали его.

Начиная съ эпохи средняго царства, портретныя изображенія, а также бытовыя и религіозныя сцены на стѣнахъ гробницъ пишутся темперой, а къ концу этого періода темперой пользуются и для большихъ композицій на стѣнахъ храмовъ. Съ начала же новаго царства (приблизительно 1600 лѣтъ до Р. Х.) появляется и новый родъ искусства: рисунки на папирусахъ, иллюстрирующіе какой-нибудь текстъ. Мы имѣемъ, такимъ образомъ, въ этихъ контурныхъ чертежахъ, чернаго и краснаго цвѣта, первыя иллюстраціи или миніатюры. Большинство папирусовъ, находимыхъ въ гробницахъ, посвящены описаніямъ и изображеніямъ загробной жизни. Рисунокъ ихъ, по своему стилю, не отличается отъ стѣнныхъ цвѣтныхъ изображеній. Отдѣльно стоятъ такъ называемые сатирическіе папирусы, на которыхъ люди представлены въ видѣ животныхъ. Это самыя древнія изъ дошедшихъ до насъ произведеній карикатурнаго и сатирическаго характера. Знаменитѣйшій изъ этихъ сатирическихъ

папирусовъ пародируетъ дѣянія Рамзеса III (рис. 8). Очень удачно схвачены въ этихъ произведеніяхъ типы животныхъ, несмотря на нѣкоторую утрировку. Вообще же художники, какъ ранніе, такъ и позднѣйшіе, изображали животныхъ, въ особенности дикихъ, съ поразительнымъ мастерствомъ; стилизація этихъ изображеній сочетается съ импрессіонизмомъ въ передачѣ движеній животныхъ.

Въ самомъ концѣ новаго царства, лѣтъ за тысячу, приблизительно, до Р. Х., мы замѣчаемъ попытки художниковъ реформировать и обновить каноны, завѣщанные имъ предками. Фигуры изображаются en face и въ три четверти, позы становятся свободнѣе, постановка ногъ дѣлается правильной: видны всѣ пять пальцевъ, а не только большой, закрывавшій прежде всѣ остальные. Въ выборѣ сюжетовъ обнаруживается склонность художниковъ конца періода новаго царства къ изображенію повседневной жизни, именно пріятныхъ, радостныхъ моментовъ ея. Идиллическія сцены замѣняютъ



Рис. 8.

героическія; съ особеннымъ мастерствомъ художники изображаютъ танцы, пиршества, охоты. Характерно, что, когда они обращаются къ прославленію дѣяній фараоновъ на стѣнахъ храмовъ, ими снова примѣняются древнія правила: лица поворачиваются въ профиль, фигуры цѣпенѣютъ.

Орнаментика была чрезвычайно развита въ древнемъ Египтѣ. Орнаментальный характеръ носятъ мелкія изображенія людей и животныхъ, преимущественно змѣй, птицъ, которыя, повторяясь много разъ и чередуясь, опоясывали стѣны храмовъ и гробницъ. Раскрашенныя и рельефныя письмена (іероглифы), сплошь покрывавшія стѣны многихъ зданій, служили также орнаментомъ; часто они окружали съ четырехъ сторонъ, какъ бы рамою, большія фрески, которыя они должны были объяснять и комментировать. Но главнымъ мотивомъ египетской орнаментики являлись растительныя формы, и, по справедливости, египтяне могутъ быть названы создателями растительнаго орнамента, который достигъ поразительнаго разнообразія и богатства формъ и раскраски въ эпоху новаго царства. Главную роль въ этомъ растительномъ орнаментѣ играли стилизованныя изображенія лотоса, папируса, а также пальмъ. Сочетая растительные мотивы съ геометрическими и животными формами (круги, спирали, ломаныя линіи), египетскіе мастера позднѣйшаго времени создали такіе образцы орнаментальнаго искусства, которые принадлежатъ къ лучшему, что намъ оставили древнія культуры.

Символическое, религіозное значеніе многихъ орнаментальныхъ мотивовъ—безспорно. Такъ, цвѣтокъ лотоса символизировалъ солнце; крестъ, висящій на кругѣ, былъ символомъ вѣчности; жукъ—земной и загробной жизни; коршунъ—божествъ, судящихъ мертвыхъ, и т. д.

II.

Подобно египтянамъ, но еще въ большей степени, вавилоняне и ассирійцы были преимущественно зодчими и скульпторами. Исторія архитектуры и пластическихъ искусствъ найдетъ много чрезвычайно цѣннаго для себя въ Мессопотамской низменности, но намъ, занимающимся исторіей живописи, здѣсь почти нечего дѣлать. Ограничимся поэтому самыми общими замѣчаніями.

Существовали ли въ Халдеѣ, въ Вавилоніи, въ Ассиріи совершенно плоскія, однотонныя или красочныя картины, фрески, подобныя тѣмъ, которыя мы нашли въ такомъ громадномъ количествѣ въ Египтѣ,—объ этомъ мы не знаемъ ничего опредѣленнаго. Большинство изслѣдователей склоняются все-таки къ отрицательному отвѣту на этотъ вопросъ. Во всякомъ случаѣ, большинство плоскихъ рельефовъ, украшавшихъ стѣны дворцовъ и храмовъ Ниневіи и Вавилона, были раскрашены.

Нѣкоторыя черты ассиро-вавилонскаго искусства сближаютъ его съ египетскимъ. И тутъ и тамъ мы находимъ то же отсутствіе перспективы и даже стремленія къ правильному выраженію пространственныхъ отношеній, ту же профильность въ изображеніи лицъ и ногъ и тотъ же поворотъ плеча en face; то же отсутствіе отраженія душевныхъ переживаній на лицахъ. Что бы ни совершалось ими, какія бы сцены ни разыгрывались, лица персонажей остаются всегда одинаково спокойными и величественно неподвижными. Но вавилонское, а въ особенности ассирійское, искусство—болѣе реалистично, чѣмъ идеалистическое, отвлеченное египетское искусство, не стремящееся нигдѣ къ изображенію тѣлесности, какъ таковой. Художники Мессопотаміи, напротивъ, достигли именно наибольшаго совершенства въ изображеніи могучаго тѣла, въ лѣпкѣ мускуловъ, доходя иногда до утрировки ихъ. Въ связи съ этимъ находится законченность и необычайная жизненность изображеній животныхъ на ассирійскихъ барельефахъ, которыя недавно еще вдохновляли великаго скульптора животныхъ Бари. Какъ великолѣпны, напр., напряженная фигура коня на одномъ изъ барельефовъ ниневійскаго дворца (рис. 9) или поза льва, изрывающаго кровь, на рельефѣ изъ Куюнджика (рис. 10).

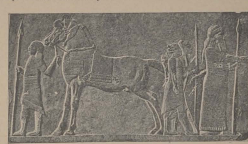


Рис. 9.

Почти все ассиро-вавилонское искусство носитъ офиціальный, придворный характеръ: оно существовало благодаря царямъ и для царей, прославляя ихъ подвиги, изображая ихъ пиршества и охоты.

Мотивами орнаментальнаго искусства Мессопотаміи служили какъ геометрическія линіи, такъ и животныя фигуры: небольшіе крылатые кони, львы и быки. Растительный орнаментъ стилизуетъ пальму, обращая ее въ такъ называемую ассирійскую пальметту; очень распространенъ мотивъ розетки, а также гранатоваго яблока. Изображенія растеній вообще отличаются большимъ реализмомъ, чѣмъ въ египетскомъ искусствѣ; на одномъ куюнджикскомъ рельефѣ, изображающемъ садъ,—виноградъ, пальмы и различные цвѣты переданы съ большой] точностью.



Рис. 10.

Хотя, конечно, различныя культуры, смѣнявшія одна другую въ Мессопотаміи въ теченіе трехъ тысячелѣтій, выработали каждая свое искусство, и народы, населявшіе эту низменность,—халдеяне, вавилоняне, ассирійцы—принадлежали къ различнымъ расамъ, тѣмъ не менѣе на всемъ искусствѣ Мессопотаміи лежитъ одинъ общій отпечатокъ, и носитъ оно азіатскій характеръ. Происходитъ это, очевидно, отъ того, что смѣнявшіяся здѣсь царства вліяли другъ на друга, и одно, исчезая, передавало свою культуру, а, слѣдовательно, и свое искусство—слѣдующему. Самымъ цѣннымъ съ эстетической точки зрѣнія является, безъ сомнѣнія, ассирійское искусство (ассирійское владычество въ Мессопотаміи длилось съ 884 г. по 626 г. до Р. Х.), которое, воспринявъ въ себя всѣ другіе элементы прошлаго и подвергшись значительному вліянію Египта, сумѣло выработать свой собственный стиль.

III.

Въ тѣсной связи съ ассирійскимъ искусствомъ, въ нѣкоторой зависимости и отъ Египта, развилось персидское искусство, просуществовавшее около 200 лѣтъ. Персидское искусство—не самостоятельное, конечно, и художники Персіи, создавшіе грандіозные дворцы въ Экбатанѣ, въ Сузѣ, въ Персеполѣ, вдохновлялись произведеніями покоренныхъ народовъ и широко пользовались художественными мотивами, разработанными въ Мессопотаміи, въ Нильской долинѣ, въ Малой Азіи; нельзя отрицать все-таки того, что персамъ удалось, въ концѣ концовъ, переработать всѣ эти чуждые элементы и создать свое національное искусство, которое, однако, не пустило глубокихъ корней ни въ Индіи, ни въ Персіи, ни въ покоренныхъ областяхъ и до самаго паденія Персидскаго государства носило офиціальный, придворный характеръ.

Подобно Ассиріи, Персія не знала картинъ въ нашемъ, современномъ смыслѣ слова, т.-е. станковыхъ картинъ; она не знала даже и фресковой живописи, подобной той, которую мы нашли въ Египтѣ. Персидскіе художники, какъ и ассирійскіе, были преимущественно зодчими; искусство ихъ служило для возвеличенія и прославленія царей; единственныя, хотя частью уцѣлѣвшія до насъ произведенія ихъ— дворцы, изъ которыхъ величайшій—персепольскій дворецъ Ксеркса.

Пластика занимала совершенно подчиненное положеніе, и произведенія ея— рельефы, капители колоннъ, въ видѣ прекрасно исполненныхъ головъ единорога, быка,—служили лишь цѣлямъ украшенія зданія.

Что касается живописи, то намъ, чтобы судить о ней, нужно довольствоваться фрагментами фриза, найденнаго при раскопкахъ въ Сузѣ и нынѣ находящагося въ Парижѣ; въ сущности, это—не живопись, а мозаика изъ цвѣтныхъ глазурованныхъ кирпичей. Фризъ этотъ изображаетъ шествіе царскихъ тѣлохранителей; фигуры, немного меньше человѣческаго роста, лишены всякихъ индивидуальныхъ чертъ и повторяютъ всѣ въ точности одинъ и тотъ же типъ; одинаковы не только позы всѣхъ фигуръ, но и костюмы и раскраска, до мельчайшихъ подробностей. Цвѣтовъ всего четыре: бѣлый, черный, желтый, коричневый. Позы—свободны, одежды падаютъ естественными складками. Головы хотя и носятъ ассирійскій характеръ (густо завитые волосы и бороды), но безъ всякой утрировки въ лѣпкѣ мускуловъ. Общее впечатлѣніе—торжественное, спокойное, чему не мало способствуетъ мягкое сочетаніе пріятныхъ желтовато-коричневыхъ тоновъ на фонѣ зеленовато-синей глазури.

Таковъ, впрочемъ, общій характеръ персидскихъ рельефовъ, какъ плоскихъ, такъ и выпуклыхъ. Сюжетомъ большинства ихъ служатъ религіозныя церемоніи— шествія медленныя, торжественныя. Охотничьи и военныя сцены очень рѣдки. Въ противоположность ассирійскимъ, персидскіе художники вовсе не стремятся къ выраженію борьбы, напряженія физическихъ силъ, а—къ передачѣ ритма спокойныхъ движеній; при томъ же, однако, они умѣютъ избѣгать и окаменѣлости египетскихъ формъ и обнаруживаютъ даръ наблюденія и реалистическія тенденціи; фигуры вполнѣ правильно повернуты въ профиль, плечи поставлены естественно. Въ мягкой трактовкѣ одеждъ, въ сдержанной лѣпкѣ мускуловъ обнаруживается свободная техника, къ которой не пріучили насъ ни ассирійскіе, ни египетскіе художники: здѣсь сказывается вліяніе греческаго искусства, проникшаго въ Персію черезъ мало-азіатскія колоніи грековъ. Незадолго до конца персидскаго владычества въ Азіи, мы находимъ при дворѣ царей въ Персеполѣ греческихъ зодчихъ и ваятелей; эллинизація Передней Азіи началась, слѣдовательно, еще до походовъ Александра Великаго.

Въ области орнамента персы явились лишь подражателями; они заимствовали у египтянъ и у ассирійцевъ мотивъ пальметты, розетки, ленточные, геометрическіе орнаменты, а сами не изобрѣли ни одного мотива.

Заканчивая этотъ очеркъ, необходимо, хотя бы вкратцѣ, коснуться искусства народовъ, населявшихъ восточное побережье Средиземнаго моря; правда, народы эти не сыграли самостоятельной значительной роли въ общемъ развитіи искусства, но области ихъ служили путями, по которымъ шли различныя перекрещивающіяся вліянія изъ долины Нила въ Азію и, обратно, въ Европу. Въ нѣкоторыхъ областяхъ эти вліянія

возбудили къ росту мѣстное искусство (напр., на Кипрѣ), въ другихъ, какъ въ Финикіи, мѣстное искусство носитъ явно подражательный характеръ, но съ тѣмъ большей чистотой, благодаря этому, дѣйствуютъ и распространяются черезъ финикіянъ принципы египетскіе и ассирійскіе.

Конечно, наибольшее количество интересныхъ данныхъ находитъ здѣсь историкъ архитектуры и скульптуры; мы же еще разъ должны констатировать подчиненную, служебную роль, которую играла въ это время (первое тысячелѣтіе до Рождества Христова) живопись. Мы можемъ лишь предположить, что въ Финикіи, на островѣ Кипрѣ, въ Мал. Азіи фресковая живопись была извѣстна, и что образцами для нея послужили египетскія фрески; но памятниковъ живописи этой пока у насъ нѣтъ никакихъ, къ сожалѣнію.


Рис. 11. Рельефъ Кира въ Пасаргадахъ.

Намъ приходится потому ограничиваться довольно произвольными догадками, основаніемъ для которыхъ могутъ служить лишь плоскіе рельефы, монеты, изображенія на вазахъ. Изслѣдуя ихъ, легко убѣдиться, что Финикія подражала искусству той страны, отъ которой она зависѣла политически; политическая связь опредѣляла эстетическую; а такъ какъ именно финикійцы служили распространителями въ Средиземномъ морѣ и въ глубь мало-азіатскаго материка различныхъ культурныхъ вліяній, то вполнѣ понятно, почему во всемъ средиземноморскомъ бассейнѣ изслѣдователи замѣчаютъ чередованіе азіатскаго (ассирійскаго) стиля и египетскаго. Иногда встрѣчаются попытки ихъ сліянія и переработки, какъ на островѣ Кипрѣ, гдѣ разрабатываются совмѣстно, напр., орнаменты египетскіе (лотосъ) и ассирійскіе (пальметты). Въ плоскихъ рельефахъ мы замѣчаемъ то не лишенную граціи одухотворенную сухость и отвлеченность египетскаго стиля, то подчеркнутый, грузный реализмъ ассирійцевъ.

Редакціонная комиссія.

При редакціи „ИСКУССТВА для ВСѢХ“ учреждена особая художественная комиссія, которая исправляетъ безплатно работы подписчиковъ и даетъ всякаго рода указанія и совѣты по вопросамъ искусства.

Посылать свои работы въ редакціонную комиссію слѣдуетъ не раньше, чѣмъ будетъ пройденъ весь томъ и полученъ слѣдующій.

Пересылать работы по почтѣ слѣдуетъ подъ бандеролью, въ качествѣ „дѣловыхъ бумагъ“.

На обратную пересылку работъ должны быть приложены марки по расчету 10 коп. за каждые 4 лота вѣсовыхъ, съ прибавленіемъ 10-коп. марки для отсылки заказной бандеролью.

Посылаемыя намъ работы должны быть непремѣнно снабжены фамиліей, номеромъ и адресомъ подписчика.

Редакція оставляетъ за собой право сохранять для себя любые изъ присылаемыхъ рисунковъ.

Адресовать работы надо слѣдующимъ образомъ: **Книгоиздательству „БЛАГО“. Отдѣлъ рисованія. Петроградъ, Глазовая 18, соб. домъ.**